حلب
عاصمة الثقافة الإسلامية

رسائل إلى قاصّ ناشئ

تأليف: ماريو فارجاس للوزا
ترجمة: الدكتورة ملكة أبيض



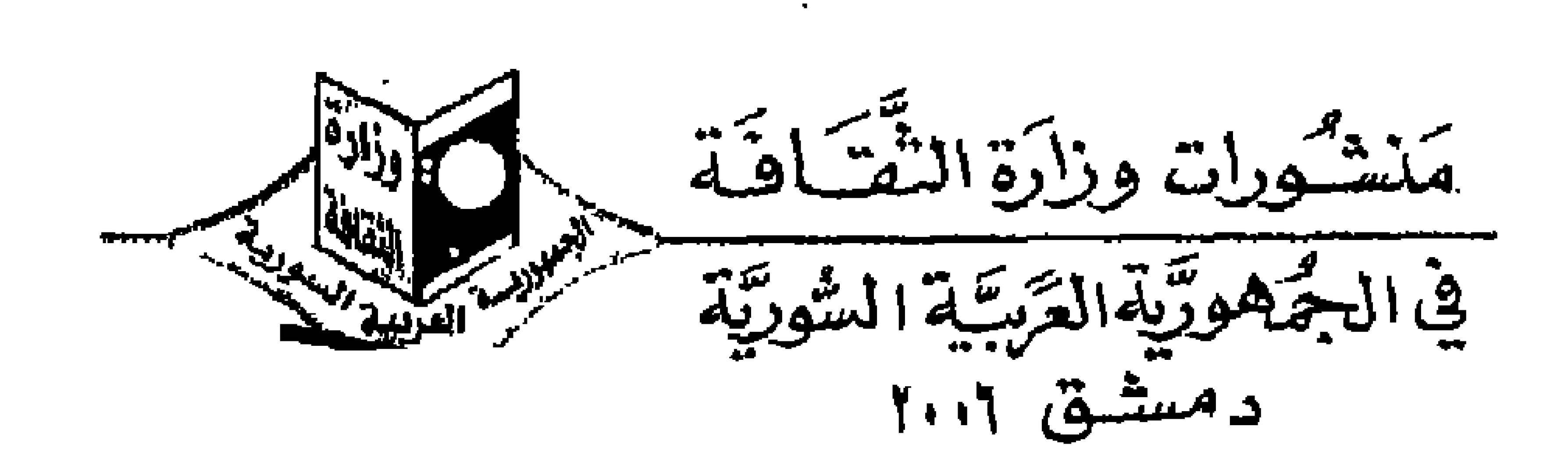
رسائل
إلى قاصّ ناشئ



رسائل إلى قاصّ ناشئ

تأليف : ماريو فارجاس للوزا

ترجمة : الدكتورة ملكة أبيض


منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ٢٠٠٦

عنوان الكتاب بالإنجليزية:

Mario Vargas Llosa (1997)
Letters to a young Novelist.
Translated into English by
Natasha Wimmer
First picador Edition (2003),
New York

طبع هذا الكتاب
بمناسبة الاحتفال بحلب
عاصمة الثقافة الإسلامية
١٤٢٧ هـ - ٢٠٠٦ م

رسائل إلى قاص ناشئ = Letters to a young novelist / ماريو فارجاس للوزا ؛ ترجمة ملكة أبيض .- دمشق : وزارة الثقافة، ٢٠٠٦ .- ١٢٨ ص ؛ ٢٤ سم .

١- ٨٦٦ ف ا ر ر ٢- العنوان ٣- فارجاس للوزا
٤- أبيض

مكتبة الأسد

حكاية الدودة الشريطية

صديقي العزيز

تأثرت برسالتك لأني رأيت فيها نفسي، في الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة، أرتدي الزي الرمادي تحت السلطة الاستبدادية للجنرال أودريا. كنت أشتعل رغبة لأصبح كاتباً ذات يوم. ولكن ما كان يثبط[1] عزيمتي أنني لم أعرف الخطى التي عليّ اتخاذها، ولا الطريق الذي أوجه فيها طموحي؛ ذلك الطموح الذي كنت أحسه يحثني بإلحاح على إبداع أعمال حقيقية. كيف أتمكن من كتابة قصص جديرة بأن تبهر قرائي كما بهرني الكتّاب الذين بدأت أنصّبهم في محرابي الشخصي: فولكنر، همنغواي، ماللرو، دوسباسوس، كامو، سارتر؟

لقد خطر لي أن أكتب لبعضهم (فقد كانوا ما يزالون جميعاً على قيد الحياة)، وأسألهم النصح حول الكيفية التي يصبح بها المرء كاتباً. ولكني لم أجرؤ على ذلك، بدافع من الخجل أو من بعض الروح الانهزامية ــ لماذا أكتب وأنا أعرف أن أياً منهم لن يتنازل للإجابة؟

وهذا غالباً ما يحبط طموحات الشبان في بلدان لا يعني الأدب فيها الكثير لمعظم الناس، ويستمر في الحياة على هامش المجتمع، كما لو كان نشاطاً شبه سري.

وبما أنك كتبت إليّ فإنك لا تعاني من مثل هذا الشلل. إنها بداية طيبة للمغامرة التي ترغب في الشروع فيها والتي تأمل منها أشياء رائعة عديدة ــ بالتأكيد، بالرغم من أنك لا تقول لي ذلك في رسالتك.

ليس هناك من مبرر لئلا تكون ناجحاً بالطبع، ولكنك إن ثابرت على الكتابة والنشر، فإنك ستكتشف سريعاً أن المكافآت، والتأييد الجماهيري، ومبيعات الكتب، والمكانة الاجتماعية للكاتب؛ كل تلك المظاهر التي تتمتع عموماً بالجاذبية اعتباطية إلى حد كبير. وهي تتهرب أحياناً بعناد ممن هم الأكثر جدارة بها، في حين تطوّق وتُغرق بنعمها أولئك الذين لا يستحقونها كثيراً؛ مما يعني أنه يحتمل للذين يرون في النجاح هدفهم الأول ألا يحققوا أحلامهم أبداً. إنهم يخلطون بين الطموح الأدبي والنهم للمجد والمكسب المادي الذي يوفره الأدب لبعض الكتّاب (القليل جداً منهم). إلا أن هناك فارقاً بينهما.

إن الصفة المميزة للموهبة الأدبية ربما كانت تكمن في أن الذين يمتلكونها يرون في ممارسة حرفتهم مكافأتهم المثلى، وأن هذه الممارسة أسمى من أي شيء يمكن أن يكسبوه من ثمار جهودهم. ذلك شيء مؤكد لديّ وسط العديد من شكوكي فيما يخص العمل الأدبي: إن الكاتب يحس، في أعماق نفسه، أن الكتابة هي أسمى ما حدث ــ أو يمكن أن يحدث ــ له، لأن الكتابة بالنسبة إليه أفضل طريقة ممكنة للحياة، دونما اكتراث بالجوائز الاجتماعية أو السياسية أو المادية التي يمكن أن يحصل عليها من خلالها.

إن امتهان الكتابة يبدو لي نقطة الانطلاق التي لا محيد عنها في حديثنا حول ما يثيرك أو يقلقك، ولا سيما: كيف تصبح كاتباً. إنها بالطبع قضية يحيط بها الغموض والشك والذاتية. و لكن ذلك يجب ألا يوقفنا عن محاولة شرحها عقلانياً، واضعين جانباً الحماسة الدينية والغرور وأوهام الجدارة الذاتية التي

ينسجها الرومانسيون حولها، والتي ترى أن الكاتب هو الشخص الذي اختارته الآلهة، وميزته بذات عليا ليكتب كلمات إلهية ما أن يتنفسها حتى يسمو بالروح الإنسانية، ويحقق الخلود بفضل لمسة الجمال التي يمتلكها.

لا أحد يتحدث اليوم عن الموهبة الأدبية أو الفنية على هذا النحو، ولكن بالرغم من أن التعريف الذي نقدمه في زمننا أقل فخامة، وأضعف صلة بالبعد الميتافيزيقي، فإنه ما يزال زلقاً محيّراً. إن هذه الموهبة استعداد ضبابي الأصول يجعل بعض الرجال والنساء ينذرون حيواتهم لنشاط يشعرون بأنهم مدعوون إلى مزاولته، بل مرغمون على ذلك، لأنهم يحسون أنهم لن يشعروا بالاكتفاء، والسلام مع أنفسهم، والقدرة على إعطاء أفضل ما لديهم، دونما خوف من إضاعة حيواتهم، إلا بكتابة القصص، على سبيل المثال.

إنني لا أعتقد بأن أقدار الكائنات الحية مبرمجة — في الرحم الذي يحملها — من القدر أو من آلهة مولعة بالأذى، توزع الكفاءات والميول بين الأرواح الجديدة. ولست أؤمن أيضاً — كما فعلتُ يوماً تحت تأثير الوجوديين الفرنسيين — ولا سيما سارتر — بأن الموهبة اختيار، تعبير حر عن إرادة الفرد التي تقرر مستقبله الشخصي. إنني، في الحقيقة، بالرغم من قناعتي بأن الموهبة الأدبية ليست من صنع القدر، كما أنها ليست مسجلة في مورّثات الذين يصبحون كتّاباً؛ وبالرغم من إيماني بأن النظام والمثابرة يمكن أن تصنع الموهبة أحياناً، فقد أصبح لديّ اعتقاد بأنها لا يمكن أن تفسر بلغة حرية الاختيار وحدها. إن حرية الاختيار أساسية، في رأيي، ولكن في مرحلة تالية فقط، بعد ظهور ميل أولي، فطري أو متشكل خلال مرحلة الطفولة أو في بداية المراهقة. وذلك الاختيار العقلاني يفيد في تقويتها، إلا أنه غير قادر على تكوينها من العدم.

وإذا لم أكن مخطئاً في فرضيتي (بالرغم من أنه لا يوجد ما يمنع من أن أكون كذلك)، فإن الرجل أو المرأة يطوران باكراً خلال الطفولة أو السنوات الأولى للمراهقة ميلاً لتخيل أناس وأحوال وحكايات وكلمات تختلف عما يدور في العالم الذي يعيشان فيه، وهذا الميل هو العلامة الأولى لما يمكن أن يسمى بالموهبة الأدبية، فيما بعد. وهناك، بالطبع، هُوَّة لا يمكن لمعظم الكائنات البشرية اجتيازها بين النزوع للانسحاب من العالم الواقعي والحياة الواقعية إلى الخيال، والممارسة الفعلية للأدب. والذين يوفقون في العبور ويصبحون مبدعين بالكلمات لعوالم خاصة هم الكتّاب. إنهم الأقلية التي دعمت نزعتها أو ميلها بممارسة الإرادة التي أسماها سارتر بالاختيار. لقد قرر هؤلاء في لحظة ما أن يصبحوا كتّاباً. هذا ما قرروا أن يصيروا إليه، ونظموا حيواتهم ليجعلوا من الكلمة المكتوبة محور النزعة التي اكتفوا فيها في البداية بتوجيه أنفسهم نحو تخيل حيوات وعوالم أخرى في المجالات الضبابية للعقل.

إنك تقف الآن هنا: في اللحظة الصعبة المثيرة، حيث يترتب عليك أن تُقرر ما إذا كنت ستمضي أبعد من تسلية نفسك بخلق حقائق زائفة، فتسجل خيالاتك على الورق. إذا كان ذلك ما ستختاره، فإنك تكون قد اتخذت خطوة شديدة الأهمية، بالرغم من أن مستقبلك في الكتابة ما يزال غير مؤكد. ولكن أن تقرر الالتزام بذلك وتوجيه حياتك نحو تحقيق أهدافك يمثل بالفعل طريقاً ـ هي الطريق الممكنة الوحيدة ـ للبدء بأن تكون كاتباً.

ما مصدر هذا الميل الباكر؟ أين يكمن أصل القدرة الأدبية على اختراع كائنات وقصص؟ إن الجواب في رأيي هو التمرد. إني على قناعة بأن أولئك الذين ينغمسون في تشكيل حيوات مختلفة عن حيواتهم يدللون بطريقة غير مباشرة على رفضهم ونقدهم للحياة المعاشة، للعالم الواقعي، ويبينون عن رغبتهم بأن يستبدلوا بها إبداعات مخيلتهم وأحلامهم.

والسؤال هو: لماذا يريد أولئك الذين يحسون رضىً عميقاً بالواقع، بالحياة الواقعية المعاشة، أن ينذروا أنفسهم لما هو خيالي وهمي كإبداع حقائق زائفة؟

أما الذين يثورون ضد الحياة المعاشة، باستخدام مقدرتهم لابتكار حيوات مختلفة وأناس مختلفين، فإنهم ربما يفعلون ذلك لعدد من الأسباب، قد تكون شريفة أو غير شريفة، غيرية أو أنانية، معقدة أو مبتذلة. إن طبيعة هذه المساءلة للواقع، التي تكمن، في رأيي، في قلب كل عمل أدبي، لا تهم على الإطلاق. ما يهم هو أن يبلغ الرفض الحد الذي يغذي الحماسة للنهوض بمهمة دون كيشوتية ــ كالهجوم على طواحين الهواء ــ والبراعة في إحلال عالم خيالي شفاف وزائل محل عالم الحياة المعاشة المحسوس والموضوعي.

ومع ذلك، بالرغم من عدم ديمومة عالم الخيال، والطبيعة الذاتية التصورية، اللاتاريخية لتنفيذه، فإنه يظهر ذا تأثير طويل الأمد في عالم الواقع، وبتعبير آخر، في حياة الناس الذين هم من لحم ودم.

هذه المساءلة للحياة الواقعية، التي هي المبرر السري لوجود الأدب ــ ومهنة الأدب ــ تضمن أن يقدم الأدب رؤية فريدة لحقبة ما. فالحياة ــ كما تصفها الرواية (ولا سيما الرواية عالية المستوى) ــ ليست الحياة نفسها كما عاشها الذين تخيلوها، أو كتبوها، أو قرؤوها، أو اختبروها، بل ما يعادلها روائياً. إنها ما اضطروا لتلفيقه لأنهم لم يكونوا قادرين على أن يحيوها في الواقع. ونتيجة لذلك، أقنعوا أنفسهم بالحياة بالطريقة الذاتية اللامباشرة التي يمكن العيش فيها: بالأحلام والخيال الأدبي.

إن الخيال الأدبي أكذوبة تغطي حقيقة عميقة: إنه الحياة كما لم تكن، الحياة كما أراد رجال ونساء في عصر ما أن يعيشوها ولم يتحقق لهم ذلك، لذلك كان عليهم أن يبتدعوها. إنه ليس وجه التاريخ، بل نقيضه بالأحرى، أو وجهه الآخر: ما لم يحدث، ولذلك كان من الضروري تلفيقه في المخيلة، وفي عوالم، ليلبي الطموحات التي لم تستطع الحياة الواقعية إرضاءها، ويملأ الفراغات التي اكتشفها النساء والرجال حولهم، ويحاول أن يُسكنها أشباحاً يستحضرونها بأنفسهم.

هذا التمرد نسبي بالطبع، حتى أن العديد من كتاب القصة لا يشعرون به، ومن المحتمل أنهم إذا شعروا يوماً بالجذور المتمردة لدوافعهم الأدبية سيفاجأون ويرتعبون لأنهم، بالتأكيد، لا يتصورون أنفسهم في حياتهم العامة أشخاصاً يتآمرون في السر لتفجير العالم الذي يعيشون فيه. إن تمردهم، من النوع الشديد الهدوء. ما الخطر إذاً في إثارة حيوات زائفة، ضبابية، ضد الحياة الواقعية؟ وما الخطر في مثل هذا التمرد؟ لا شيء على الإطلاق، للوهلة الأولى. إنها مجرد لعبة، أليس كذلك؟ والألعاب لا يُفترض فيها أن تكون خطرة ما لم تهدد بتجاوز حدودها والاختلاط بالحياة الواقعية. بالطبع، حين يلح شخص ـــ دون كيشوت أو مدام بوفاري، على سبيل المثال ـــ على خلط الخيال بالحياة ويحاول أن يجعل الحياة شبيهة بالرواية، ربما تصبح النتائج مريعة. وأولئك الذين يسلكون هذا السلوك يميلون إلى مواجهة خيبات مخيفة.

من هنا، فإن لعبة الأدب لا تخلو من خطر. فهي ثمرة عدم رضا بحياة الواقع، ومصدر له في الوقت ذاته. وأولئك الذين يعيشون قصة عظيمة، من خلال القراءة ـــ كالقصتين اللتين جئت على ذكرهما

لسرفانتس وفلوبير ـــ يعودون إلى الحياة الواقعية بحساسية أكثر إرهافاً بحدود تلك الحياة ونقائصها، تثيرها تلك التخيلات والأوهام الرائعة التي تظهر أن عالم الواقع والحياة المعاشة شديد الضآلة إذا ما قورن بذاك الذي يخترعه كتاب الرواية. وحين يواجه القراء عالم الواقع، فإن التذمر الذي يثيره الأدب الجيد يمكن أن يترجم أحياناً إلى تمرد ضد السلطة أو المؤسسة أو المعتقدات السائدة.

هذا هو السبب الذي جعل محاكم التفتيش الإسبانية ترتاب في الأعمال الروائية وتخضعها لرقابة ضيقة، ماضية في ذلك، في مستعمراتها الأمريكية، حتى منعها لثلاثمائة عام. وذريعتها إلى ذلك أن القصص المتطرفة قد تلهي الهنود عن عبادة الله، تلك العبادة التي تمثل الاهتمام الرئيس للمجتمع الديني. وعلى غرار محاكم التفتيش، أظهرت كل الحكومات والأنظمة التي تطمح إلى ضبط حياة مواطنيها ارتياباً مماثلاً بالروايات وأخضعتها إلى ذلك النوع من التضييق والتشذيب الذي يسمى الرقابة. ولم تكن تلك السلطات مخطئة في مجموعها: فكتابة القصص ـــ التي تبدو بريئة ـــ تمثل طريقاً لممارسة الحرية، والصراع مع أولئك ـــ المدنيين أو الدينيين ـــ الذين يريدون خنقها. لذلك كانت كل الأنظمة الغاشمة أو النازية أو الدينية الأصولية، والحكومات المتسلطة في أفريقيا وأمريكا اللاتينية ـــ تضبط الأدب بإخضاعه لقيود الرقابة.

هذه الملاحظات العامة جعلتنا نحيد قليلاً عن حالتك الخاصة، فلنعد إليها. لقد أحسستَ في أعماق أعماقك ولعاً خاصاً ودعمته باتخاذ قرار تَنْذُر فيه نفسك للأدب. ما معنى ذلك؟

إن قرارك باتخاذ ميلك الأدبي مهنة تزاولها طيلة الحياة، يجب أن يقودك إلى الخضوع، إلى لا شيء يقل عن العبودية. ولنقل بتعبير آخر، لقد فعلتَ ما اشتهرت بفعله بعض سيدات القرن التاسع عشر اللواتي كن يحرصن على وزنهن ورشاقة قوامهن: لقد ابتلعتَ دودة شريطية. هل حَدَث لك أن التقيت أحداً آوى هذه الطفيلية المريعة في أحشائه؟ لقد حَدَث لي ذلك. وأنا أؤكد لك أن هؤلاء السيدات كن بطلات، شهيدات للجمال.

لقد كان لي في باريس، في بداية الستينيات، صديق حميم اسمه جوزيه ماريا. وهو شاب أسباني وسينمائي ابتلي بغزو ذلك المخلوق. فما أن تستقر الدودة الشريطية داخل كائن ما حتى تختلط به، وتغتذي منه، وتنمو على حسابه. ومن الصعب طرد الدودة من الجسد الذي تزدهر فيه وتستعمره بالفعل. فقد راح جوزيه ماريا يزداد نحولاً يوماً بعد يوم، بالرغم من أنه كان مضطراً للأكل والشرب (ولا سيما الحليب) باستمرار لتوفير ما تقضمه المخلوقة التي تسكن في باطنه، لأنه إن لم يفعل ذلك يزداد ألمه إلى حد لا يحتمل. وجميع ما كان يأكله ويشربه لم يكن يذهب لصالحه بل لصالح الدودة. وفي أحد الأيام، بينما كنا نتحدث في مقهى صغير في مونبارناس، فاجأني بالاعتراف التالي: «إننا نعمل أشياء عديدة معاً، نذهب إلى المسرح، والمعارض، والمكتبات، ونمضي ساعات وساعات ونحن نتناقش في السياسة والكتب والأفلام والأصدقاء. وإذا ظننتَ أني أقوم بهذه الأعمال لنفس السبب الذي يدفعك إليها، أي لأني استمتع بها، فأنت مخطئ. إني أقوم بها جميعاً لأجلها، لأجل الدودة الشريطية. هذا ما يبدو لي: إن حياتي كلها لم أعد أعيشها من أجلي، بل من أجل تلك التي أحملها في باطني، والتي أمسيت مجرد خادم لها».

منذ ذلك الحين، أصبحت أحب أن أقارن مصير الكاتب بمصير صديقي جوزيه ماريا، حين كانت الدودة الشريطية في باطنه. إن الولع الأدبي ليس هواية، أو رياضة، أو فعالية محببة لملء أوقات الفراغ. إنه مهنة جامعة مانعة، تحتل المكانة الأولى في حياة الكاتب؛ وهو خدمة يجري اختيارها بحرية، ولكنها تحوّل ضحاياها (ضحاياها المحظوظين) إلى عبيد. وعلى غرار دودة جوزيه ماريا الوحيدة، يصبح الأدب شغلاً شاغلاً، شيئاً يأخذ كل وجودك، يتجاوز الساعات التي تنذرها للكتابة ويتسرب إلى كل ما تفعله. ذلك أن الميل الأدبي يتغذى من حياة الكاتب، كما تتغذى الدودة من الأبدان التي تغزوها. وكما قال فلوبير: «الكتابة طريقة مختلفة للحياة». وبكلمات أخرى، إن الذين يجعلون من هذا العمل الساحر المسيطر مهنتهم لا يكتبون ليعيشوا بل يعيشون ليكتبوا.

وبالمناسبة، إن فكرة مقارنة مهنة الكاتب بالدودة الشريطية ليست من ابتكاري. فقد عثرت عليها صدفة أثناء قراءتي لتوماس وولف، الذي وصف ما جرى له بأنه كما لو كان قد وضع دودة في أعماق كيانه:

«لقد مضى النوم إلى الأبد، ومعه النسيانات الرحيمة، المظلمة، الحلوة لنوم الطفولة. دخلت الدودة قلبي. إنها تستلقي ملتفة وتتغذى من دماغي وروحي وذاكرتي ــ وعرفت أني قد وقعتُ في شرك النار التي في داخلي، وأكلني الجوع الذي يمضّني، وعلقتُ في كلاّبة تلك الرغبة الجامحة الوحشية التي امتصت حياتي خلال سنوات. باختصار، لقد عرفتُ أن خلية ساطعة في الدماغ أو القلب أو الذاكرة ستبقى تتوهج إلى الأبد، في الليل والنهار، وخلال كل لحظة يقظة أو نوم في حياتي، وأن الدودة ستغتذي

والنور سيسطع ــ وأنه ما من مهدئ من طعام أو شراب، أو صداقة، أو سفر، أو رياضة، أو أنثى تستطيع إرواءها، وأنني لن أتمكن من الإفلات منها حتى الموت.

عرفت أخيراً أني أصبحتُ كاتباً: عرفتُ ما يحدث لرجل يجعل من حياته حياة كاتب»(*).

أعتقد أن الذين يأتون إلى الأدب، كالذين يأتون إلى الدين، وهم مستعدون لأن يَنْذُروا وقتهم وقواهم وجهودهم لمهنتهم، يملكون ما يجعلهم قادرين على أن يصبحوا كتاباً حقيقيين ويتجاوزوا أنفسهم في أعمالهم. إن الشيء الغامض الذي نسميه موهبة، أو عبقرية، لا يرى الحياة بصورة مكتملة ــ ليس في حال القصصيين على الأقل ــ بالرغم من أن ذلك قد يحدث أحياناً للشعراء أو الموسيقيين (والمثالان النموذجيان لذلك هما رامبو وموزار بالطبع). وبدلاً من ذلك، فإنه يتجلى بعد سنوات طوال عديدة من الانضباط والمثابرة. ليس هناك قصصيون استثنائيون. وكل القصصيين العظام الأجلاء كانوا كتاباً متدربين في البداية، تطلبت موهبتهم الناشئة قناعة واجتهاداً مبكراً. وأمثلة هؤلاء الكتّاب الذين احتاجوا لتنمية موهبتهم، خلافاً لرامبو الذي سطعت موهبته الشعرية وهو مراهق، هذه الأمثلة تحفز المبتدئين وتشد من عزيمتهم. ألا ترى ذلك؟

إن كنت مهتماً بالموضوع ــ أي بتنمية الموهبة الأدبية ــ فأنا أنصحك بقراءة المراسلات الضخمة لفلوبير، ولا سيما تلك الرسائل التي كتبها لمحبوبته لويز كوليه بين 1850 و1859، وهي الفترة التي كتب فيها روايته

(*) "The story of Novelist", the Autobiography of an American Novelist, ed. Leslie Field (Cambridge, Mass.: Harvard. U. press, 1983, pp. 68-69).

الفذة مدام بوفاري. لقد قرأتها أثناء كتابتي كتبي الأولى، وأفدت منها كثيراً. وبالرغم من أن فلوبير لم يكن محباً للبشر، وأن كتبه مملوءة بخطب مسهبة ضد البشرية، فإن حبه للأدب كان دونما حدود. لذلك رهن نفسه لعمله كالمحارب المؤمن، ونذرها له في الليل والنهار، عاملاً بقناعة متزمتة، جاهداً لكي يتجاوز نفسه. وبهذه الطريقة استطاع أن يتغلب على نقاط ضعفه (التي كانت شديدة الوضوح في كتبه المبكرة؛ تلك الكتب التي كانت شكلية مزخرفة على غرار النماذج الرومانسية السائدة آنئذ) وأن يكتب قصصاً مثل «مدام بوفاري» و«تربية عاطفية»، وربما كانتا القصتين الحديثتين الأوليين.

هناك كتاب آخر يمكنك قراءته حول موضوع هذه الرسالة وهو بقلم ويليام س. بوروز الذي يمثل نوعاً مختلفاً من الكتّاب، وعنوانه «جانكي Gunky».

إن بوروز لا يثير اهتمامي على الإطلاق بصفته قاصاً: فقصصه التجريبية، النفسية، كانت دائماً مبعث ضجر لي، إلى حد أنني لا أظن نفسي قادراً على إنهاء أي منها. ولكن «جانكي» وهو الكتاب الأول له، والذي يتمثل في أحداث، وفي سيرة ذاتية تصور كيف أصبح مدمناً على المخدرات، وكيف أن إدمانه على المخدرات ـــ وهو اختيار إرادي ضاعف من دون شك ما كان نزوعاً عنده ـــ جعل منه عبداً طوعياً؛ هذا الكتاب يقدم وصفاً دقيقاً لما أعتقد أنه مهنة الأديب، وللتبعية التامة المتبادلة بين الأديب وعمله، والطريقة التي يغتذي بها هذا العمل من صاحبه، فيما هو بذاته، وفيما يعمل وما لا يعمل.

ولكن هذه الرسالة، يا صديقي، ذهبت أبعد مما يجب، فيما يتعلق بكونها من جنس المراسلات التي يفترض فيها الإيجاز. لذلك أودعك،

مع مودتي

الظبي الأسطوري

صديقي العزيز

كثرت مشاغلي في الأيام الأخيرة الماضية، لذلك لم أجب عن رسالتك بالسرعة التي كان عليّ الإجابة بها. ولكني دأبتُ على التفكير فيما جاء فيها مذ تسلمتها، لا لأني أشاركك الحماسة وأعتقد مثلك بأن الأدب أفضل ما اخترعته الإنسانية لمحاربة سوء الطالع والنكبات فحسب، بل لأن الأسئلة التي تسألها ــ «من أين تأتي القصص؟» و«كيف يتوصل القصاصون إلى أفكارهم؟» ــ ما تزال تثير اهتمامي حتى الآن كما كانت تفعل في الأيام الأولى لتكويني الأدبي، بالرغم من أني كتبت عدداً كبيراً من القصص.

لديّ إجابة لك، يُفترض فيها أن تكون مرنة فضفاضة، إن لم تكن خاطئة كلياً. إن القصص كلها متجذرة في حياة أولئك الذين يكتبونها، فالتجربة هي النبع الذي تنبثق منه الرواية. وهذا لا يعني بالطبع أن الروايات سيَر حياة مقنعة بقناع واهٍ لمؤلفيها، بل بالأحرى أنه من الممكن في كل رواية، حتى في الروايات التي يترك للخيال فيها مطلق الحرية، أن تكتشف نقطة الانطلاق، عقدة سرية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بخبرات الكاتب. وسأجازف بالقول، من الناحية العلمية، إنه لا يوجد استثناء لهذه القاعدة. من هنا، فإن الاختراع الكامل لا وجود له في الأدب. وجميع الروايات ليست إلا بُنًى من الخيال والصنعة تبنى حول بعض الأفعال، والأناس، أو الظروف التي تقبع في ذاكرة الكاتب وتستثير مخيلته، وتقوده إلى خلق عالَم غني متنوع، حتى

أنه يصبح من شبه المستحيل أحياناً، ومن المستحيل ظاهرياً أحياناً أخرى، التعرف إلى المادة السيرذاتية التي شكلت أصله والتي هي، على نحو ما، القلب السري لكل عمل روائي، كما هي عكسه ووجهه الآخر.

لقد حاولت، في محاضرة للشباب؛ شرح هذه العملية بالتعري المعكوس من الملابس. فكتابة الروايات تمثل ما يقوم به المتعرّون (أو المتعرّيات) المحترفون حين يخلعون ملابسهم ويعرضون أجسامهم العارية على المسرح. إن القاص يؤدي الأفعال نفسها على نحوٍ معكوس. فهو حين يبني الرواية يؤدي حركات ارتداء الملابس بأن يستر العُرْيَ الذي يبتدئ به بأشياء ثقيلة متنوعة الألوان من الثياب التي تستحضرها له مخيلته. وهذه العملية شديدة التعقيد وتتطلب عناية فائقة، حتى أن الكاتب نفسه لا يستطيع أن يتعرف في الناتج النهائي ــ بسبب العرض البارع الذي يتوصل إليه بمقدرته على خلق أشخاص وعوالم خيالية ــ على الصور الكامنة في ذاكرته، والتي ثبتتها الحياة هناك، ثم التمعت في مخيلته وألحت عليه حتى دفعته إلى كتابة قصته.

أما فيما يتعلق بالموضوعات، فأنا أؤمن بأن الروائي يتغذى من نفسه، مثل الظبي الأفريقي، ذلك الحيوان الأسطوري الذي ظهر للقديس أنطوان في رواية فلوبير «إغواء القديس أنطوان» والذي ذكره بورجيس فيما بعد في كتابه «كتاب الحيوانات الخيالية».

إن الظبي الأسطوري مخلوق عجيب يلتهم نفسه، بادئاً بقدمه. والروائي يشبهه تماماً في أنه يبحث في خبرته الشخصية عن المادة الخام لقصصه ــ بمعنى أكثر تجريداً بالطبع ــ إنه يفعل ذلك لا ليخلق شخصيات وحوادث ومناظر استناداً إلى بعض الذكريات فحسب، بل ليجمع منها أيضاً وقوداً لقوة الدفع التي ستدعمه إذا أراد لمشروعه الطويل الشاق أن يرى النور.

سأجازف أبعد من ذلك قليلاً في مناقشة موضوعات الرواية. إن القاص لا يختار موضوعاته، بل إنها هي التي تختاره. إنه يكتب عن بعض الموضوعات لأن بعض الأشياء حدثت له. ففي اختيار التيمات، تبقى حرية الكاتب نسبية، بل ربما كانت غائبة. وهي في جميع الأحوال لا شيء، إذا ما قورنت بحريته في اختيار الشكل الأدبي لعمله. هنا يبدو لي أنه يتمتع بالحرية التامة، والمسؤولية التامة. ويتراءى لي أن الحياة ــ وهي كما أعرف كلمة كبيرة ــ تفرض على الكاتب موضوعات من خلال بعض الخبرات التي تنطبع في شعوره أو لا شعوره، وتحثه فيما بعد على التحرر منها بتحويلها إلى قصص. ولا نحتاج كثيراً للبحث عن أمثلة للطرق التي تلقى بها موضوعات من الحياة على الكتّاب، لأن كل الشهادات تتضافر بشأنها. وكثيراً ما نقرأ: لقد ألحّت عليّ شخصية، أو حالة، أو شيء غامض من أعماقي، وطاردني وظل يلاحقني حتى اضطررت إلى كتابته لأتحرر منه. واسم «بروست» هو المثال الأول الذي يقفز إلى الذهن، بصفته الكاتب الذي يشبه الظبي الأسطوري. ألم يكن كذلك؟ من ذا الذي اقتات من نفسه كلياً وبصورة مجدية، وهو ينقّب كعالم الآثار في أركان ذاكرته وزواياها كلها، أكثر من المبدع المجدّ لِـــ «البحث عن الزمن الضائع»؟ ذلك الإبداع الفني الضخم لحياة بروست اليومية، وأسرته، ومحيطه، وصداقاته، وعلاقاته، وشهواته المحظورة وغير المحظورة، وما يحب ويكره. ومَن الذي يستطيع ألا يعجب في الوقت نفسه، بسحر الفكر البشري الدقيق الغامض وجهده المضني لجمع الصور التي تحتفظ بها الذاكرة من الزمن الماضي وفرزها، وإزالة الغبار عن بعضها ودفن البعض الآخر، وربط بعضها ببعض وتفكيك بعضها عن بعض، وصقل بعضها ومحو البعض الآخر؟ لقد تمكن كاتبو

سيرة بروست (مثل بانتر) من وضع قوائم عديدة بما اختبأ تحت الاختراعات الفخمة لرواية بروست الطويلة من تجارب وشخصيات واقعية؛ وأثبتوا بدون أدنى شك أن هذا الإبداع الأدبي الهائل إنما نشأ بفضل تجميع مواد أولية من حياة الكاتب. ولكن تلك القوائم من المعطيات السير ذاتية التي نفض المحققون الغبار عنها تثبت لنا شيئاً آخر أيضاً: وهو أن مقدرة بروست الإبداعية، التي استغلت ملاحظته الباطنية وانغماسه في الماضي، حوّلت أحداث وجوده العادي التقليدي إلى نسيج ملوّن رائع، إلى تمثيل مذهل للظرف الإنساني منظوراً إليه من الشعور المتجه إلى الداخل لرؤية الكيفية التي تتفتح بها الحياة نفسها.

وهذا ما يقودنا إلى ملاحظة أخرى لا تقل أهمية عن الملاحظة السابقة. فبالرغم من أن نقطة الانطلاق في إبداع الروائي هي ما عاشه، فإن ذلك ليس، ولا يمكن أن يكون، نقطة النهاية. إن نهاية الإبداع تقع على مسافة بعيدة ــ وأحياناً على مسافة كونية ــ من مصدره؛ لأن الموضوع يتجسد في اللغة والسرد. وهكذا تتحول المواد السير ذاتية وتغتني (وتتضاءل قيمتها أحياناً) وتندمج مع مواد أخرى من الذاكرة أو الابتكار، ويجري التصرف بها وبناؤها ــ إذا كانت إبداعاً حقاً ــ حتى تنجز استقلالها التام الذي يجب على الرواية أن تتسم به لتحيا باتساقها الذاتي. (وتلك القصص التي لا تنفصل عن كاتبها ولا تشكل إلا وثائق لسير حياتهم هي روايات فاشلة بالطبع). إن مهمة الروائي تتمثل في أن يحوّل المواد التي تزوده بها ذاكرته إلى عالَم موضوعي مكوّن من الكلمات: هو القصة أو الرواية. والشكل هو ما يتيح للنص الاتساق، ويجعله يتخذ مظهراً محسوساً. وإذا كان تصوري للمشروع الأدبي صحيحاً (وأكرر أن لدي

شكوكاً بهذا الصدد) فإن الروائي يتمتع بالحرية التامة في معالجة الشكل، ويتحمل بالتالي المسؤولية إزاء نتائجه. وإذا كان ما تقرأه بين السطور هو أن كتّاب القصة ليسوا مسؤولين ـ في رأيي ـ عن موضوعاتهم (نظراً لأن الحياة تمليها عليهم)، فإنهم بلا شك يتحملون المسؤولية عن الطريقة التي يحوّلون بها هذه الموضوعات إلى أدب، وأنه نتيجة لذلك يمكن القول إنهم مسؤولون في النهاية عن نجاحها أو فشلها، ضعفها أو قوتها، فإن هذا هو في الواقع ما أردت قوله.

أما لماذا تنفرد بعض الأحداث اللامتناهية في حياة الكاتب بحفز إبداعه بقوة، وينزلق بعضها الآخر من ذاكرته دون أن يثير مخيلته، فإني لا أملك معرفة أكيدة بهذا الشأن وإن كان لديّ بعض الشكوك. وهي أن الوجوه والأحداث والأحوال والصراعات التي تنطبع في ذهن الكاتب وتقوده إلى تخيل القصص إنما هي تلك التي تمثل الاختلاف عن الحياة الواقعية، عن العالم كما هو، وهو ما أشرت إليه في رسالتي السابقة والذي يشكل جذر مهنة الروائي، والدافع السري الذي يقوده لتحدي عالم الواقع وإحلال عالَم روائي رمزي بدلاً منه.

ومن الأمثلة العديدة التي يمكن ذكرها لإيضاح هذه الفكرة، سأختار أحد الكتاب غير البارزين ـ بالرغم من غزارة إنتاجه الذي لم يتوقف طوال حياته ـ في القرن الثامن عشر في فرنسا، وهو «رستيف دولابروتون». وأودّ أن أنبّه إلى أني لمْ أختره لموهبته ـ فهو لم يكن يملك الكثير منها ـ ولكن للطبيعة الواضحة لتمرده الخاص على الواقع، وعدم ارتياحه له؛ وهذا ما دفعه إلى اختراع روايات يريد منها تجسيد العالم كما يريده أن يكون.

في الروايات العديدة التي كتبها رستيف دولابروتون (وأكثرها اشتهاراً هي سيرته الذاتية المطولة بعنوان «السيد نيكولا») والتي تتحدث عن فرنسا القرن الثامن عشر، ريفاً وحَضَراً، بتوثيق عالم الاجتماع المجدّ والملاحظ الدقيق للنماذج البشرية والتقاليد والعادات والأعمال والأعياد والخرافات والملابس والمعتقدات؛ ذلك التوثيق الذي جعل من كتبه مجموعة كنوز حقيقية أفاد منها الباحثون من مؤرخين وعلماء أثنولوجيا وأنثروبولوجيا واجتماع معلومات جمة توصل إليها رستيف الذي لا يكلّ ولا يتعب بتنقيباته في منجم عصره. على أن هذا الواقع الاجتماعي ـ التاريخي الموصوف بتلك الغزارة تعرّض لتحويل جذري أثناء نقله إلى رواياته، ولعل ذلك ما يسمح بالكلام عنها بصفتها روايات. ففي العالَم المروّض الذي أوجده، والمماثل في كثير من التفاصيل لعالَم الواقع الذي استمد منه الوحي، يقع الرجال في غرام النساء لا بسبب جمال وجوههن، أو رشاقة خصورهن، أو طيب محتدهن، أو مفاتنهن الروحية، بل لجمال أقدامهن أو أناقة أحذيتهن الطويلة. لقد كان رستيف دولابروتون منحرفاً على نحو ما. كان هناك شيء ما في الحياة الواقعية جعله شاذاً بين معاصريه، خارجاً عن المألوف، وبتعبير آخر مخالفاً للواقع. هذه المخالفة، وهي بالتأكيد القوة الدافعة لاتجاهه الأدبي تتكشف لنا في أعماله، حيث يجري تصحيح الحياة، وإعادة صياغتها على الصورة التي يرغب فيها رستيف نفسه. ففي العالم، الذي بناه رستيف، يبدو من الطبيعي والسوي أن تكون السمة الرئيسية للأنثى، أي الموضوع الذي يجذب الرجال ـ كل الرجال ـ هي الأطراف الناعمة، وما يسترها من جوارب وأحذية تكون امتداداً لها.

قلة من الكتّاب أدركت بوضوح العملية التي تحوّل الرواية بها العالَم من خلال النوازع والرغبات والأحلام والخيبات الذاتية، كما فعل هذا الروائي الفرنسي.

إن جميع مبدعي الروايات متورطون في العملية نفسها، وإن كان ذلك بصورة أقل شمولاً ولفتاً للنظر؛ وهناك شيء ما في حياتهم شبيه بانحراف رستيف: توق شديد للعدالة، ميل أناني لإرواء نوازع تعذيب النفس (مازوشية) أو تعذيب الآخر (سادية)، حنين إنساني معقول لحياة المغامرة، حب خالد.. وهذا ما يجعلهم شديدي الرغبة بعالَم مختلف عن ذلك الذي يعيشون فيه، عالَم يضطرون لبنائه بالكلمات، ويطبعون عليه مساءلتهم للحياة الواقعية. وهكذا يؤكدون ذلك الواقع الآخر الذي تدفعهم أنانيتهم أو غيريتهم إلى إحلاله محل العالم الذي كان من نصيبهم.

أيها الصديق الروائي الناشئ، ربما كانت هذه اللحظة مناسبة للحديث عن مفهوم خطير حين يطبق على الأدب: إنه مفهوم الأصالة.

ماذا يعني أن يكون المرء كاتباً أصيلاً؟

ما هو مؤكد أن الرواية، بالتعريف، نوع من التزوير ـ شيء غير واقعي ومع ذلك فإنه ما يفتأ يدّعي الواقعية ـ وأن جميع الروايات أكذوبات تقدّم نفسها على أنها حقيقة، وهي ابتكارات تتوقف قوة إقناعها على مهارة الروائي في استحضار الحيل والبراعة في ذلك، كالساحر في السيرك أو المسرح.

هل هناك معنى، في هذا السياق، للحديث عن الأصالة في الرواية، ذلك الجنس الأدبي الذي يكون فيه أكثر الكتّاب أصالة أكثرهم احتيالاً وغشاً؟

نعم، هناك معنى لذلك، ولكن على هذا النحو: إن الروائي الأصيل هو الروائي الذي يطيع القواعد التي تمليها الحياة، ويكتب عن تلك الموضوعات المنبثقة من الخبرة والمتسمة بالإلحاح، ويتجنب سواها. هذا ما تعنيه الأصالة أو الإخلاص للروائي: أن يتقبل شياطينه الذاتية ويتخذ القرار بخدمتها على أفضل وجه ممكن.

إن الروائي الذي لا يكتب عما يثيره ويوحى إليه منَ أعماقه، والذي يختار موضوعاته ببرود بطريقة عقلانية لأنه يعتقد بأن ذلك سيمنحه أفضل فرصة للنجاح هو روائي غير أصيل، وعلى الأرجح روائي سيء (حتى إن كان ناجحاً ــ فقائمة الكتب الأكثر مبيعاً حافلة بروائيين سيئين جداً ــ كما تعلم).

ولكن يبدو لي أنه من غير المحتمل أن يصبح أحدهم مبدعاً ــ يقوم بتحويل الواقع ــ إذا لم يكتب بتشجيع وتغذية في أعماق كيانه من تلك الأشباح (أو الشياطين) التي جعلتنا روائيين مصممين على نقد الحياة وإعادة بنائها في القصص التي نسردها. أرى أن قبولنا بذلك ــ أي بأن نكتب عما يلّح علينا ويثيرنا وما هو بداخلنا وجزء من حيواتنا ــ يجعلنا نكتب بشكل «أفضل» وبقدر أكبر من القناعة والطاقة، ويوفر لنا زاداً أوفر للنهوض بكتابة الرواية، تلك المهمة المثيرة بالرغم من مشقاتها وأشكال الخيبة والعذاب التي نعانيها منها.

أما أولئك الكتّاب الذين ينأون بأنفسهم عن شياطينهم الذاتية، ويفرضون على أنفسهم الموضوعات، لأنهم يعتقدون أن همومهم ليست أصيلة أو جذابة بما يكفي، فهم يقترفون خطيئة كبرى. ذلك أنه ليس هناك موضوع أدبي جيد

أو رديء في ذاته. كل موضوع يمكن أن يكون هذا أو ذاك، والحكم على ذلك لا يتوقف على الموضوع نفسه، بل بالأحرى على ما سيصبح عليه حين يطبق عليه الشكل ـ أسلوب السرد والبنية ـ ليجعل منه رواية.

إن الشكل الذي يتم فيه صب الموضوع هو ما يجعل من القصة أصيلة أو مبتذلة، عميقة أو سطحية، معقدة أو بسيطة؛ وهو ما يضفي على شخصياتها العمق والغموض والإقناع أو يجعلها مسوخاً جامدة من ابتكار صانع للدمى.

إنها واحدة من القواعد القليلة في الأدب التي لا تحتمل أي استثناء فيما يبدو لي: إن موضوعات الرواية نفسها لا تَعِد بشيء، لأن الحكم عليها بأنها جيدة أو رديئة، جذابة أو بليدة، لن يجري إلا من خلال ما يفعله الروائي لتحويلها إلى حقائق من الكلمات التي تتخذ ترتيباً معيناً.

حسناً، هذا يكفي الآن، كما أظن، يا صديقي،

مع مودتي

قوة الإقناع

صديقي العزيز

أنت على صواب. فرسائلي القليلة الأولى كانت شديدة التجريد، بفرضياتها الفضفاضة حول العمل الأدبي ومنشأ موضوعات الروائيين، ناهيك عن استعاراتها الحيوانية ــ الدودة الشريطية والظبي الأسطوري ــ أضف إلى ذلك أن تلك الفرضيات غير قابلة للتحقيق. مما يعني أن الوقت قد حان للانتقال إلى قضايا أقل ذاتية، وأكثر تجذراً في الممارسة الأدبية.

لنتحدث إذاً عن الشكل، فهو السمة التي هي أكثر محسوسية في الرواية، بالرغم من أنه يبدو عكس ذلك، وهو الذي يمنحها مظهرها وجوهرها. ولكننا قبل أن نبحر في المياه التي تغري أولئك الذين يعشقون حرفة السرد ويمارسونها مثلنا كلينا، يجدر بنا أن نؤكد أمراً تعرفه معرفة جيدة، بالرغم من أنه غير واضح لمعظم قراء الروايات: وهو أن الفصل بين الشكل والمحتوى (أو بين الموضوع والأسلوب والبنية السردية) مصطنع، لا يمكن قبوله إلا حين نكون بصدد الشرح أو التحليل؛ ولكنه لا يحدث مطلقاً في الواقع. ذلك أن القصة التي تحكيها الرواية لا يمكن فصلها عن الطريقة التي تروى بها؛ فهذه الطريقة هي التي تحدد ما إذا كانت القصة قابلة للتصديق أم لا، مؤثرة أم سخيفة، هزلية أم درامية.

من الممكن بالطبع أن نقول إن «موبي ديك» تتحدث عن قبطان بحري يقلقه حوت أبيض فيطارده عبر جميع محيطات العالم، وإن «دون كيشوت» تتحدث عن المغامرات الناجحة والفاشلة لفارس نصف مجنون يحاول في سهول «لامنشا» أن يعيد الأفعال التي تُعزى إلى أبطال أدب الفروسية. ولكن هل يستطيع أي ممن قرأ تينك الروايتين أن يتعرف، من خلال هاتين الخلاصتين، العوالم ذات الغنى والدقة اللامتناهيين لملفيل وسرفانتس؟ على أنه من أجل شرح الآليات التي تمنح القصة حياتها، من الممكن فصل المحتوى عن الشكل شريطة إيضاح أن تقسيماً من هذا القبيل لا يحدث مطلقاً بصورة طبيعية، في الروايات الجيدة على الأقل. إنه يحدث بالفعل، في الروايات الرديئة، وهذا ما يجعلها كذلك، ولكن في الجيدة منها يتداخل ما يُروى والطريقة التي يُروى بها بصورة لا يمكن الفصل بينهما. إنها جيدة لأن شكلها الشديد الأثر يهبها قوة إقناع لا تقاوم.

لو قيل لك قبل قراءة «المسخ» بأن هذه الرواية تدور حول تحوّل مستخدم صغير خانع في مكتب، إلى صرصار كريه، لربما فَغَرتَ فاك وقلتَ لنفسك: لا يوجد مبرر لقراءة قصة سخيفة من هذا القبيل. على أنك، بعد قراءتك لهذه القصة التي يرويها «كافكا» بطريقة آسرة، «تصدق» من كل قلبك الحالة المروّعة لجريجور سامسا: تتصور نفسك مكانه، وتتألم معه، وتحس الاختناق باليأس نفسه الذي حطّم ذلك الإنسان المسكين، لأنه لم يستعد حياته البائسة (قبل أن يقع في تلك المغامرة التعيسة) إلا بالموت.

إنك تصدّق قصة جريجور سامسا لأن كافكا كان قادراً على إيجاد طريقة لسردها ــ بالكلمات، وفترات الصمت والبوح، والتفاصيل، وتنظيم المعلومات، وتدفق السرد ــ مما يربك دفاعات القارئ، ويتغلب على كل التحفظات الفكرية التي يمكن أن تراوده حين يواجه قصة من هذا الطراز.

فإذا أردت أن تزود روايتك بقوة الإقناع، فإن عليك أن تروي قصتك بطريقة تفيد إلى أقصى حد ممكن من كل خبرة شخصية متضمنة في حبكتها وأشخاصها؛ وعليك في الوقت نفسه أن تجعلها تُشعر القارئ باستقلالها عن العالم الواقعي الذي يعيش فيه. وكلما بدت لنا الرواية أكثر استقلالاً واكتفاءً بنفسها، وكلما أعطانا كل حَدَث فيها الانطباع بأنه نتيجة للآليات الداخلية للقصة وليس من فعل إرادة خارجية اعتباطية، ازدادت قوة الإقناع فيها. وحين تعطينا الرواية الانطباع باكتفائها الذاتي، وبأنها متحررة من الحياة الواقعية، وأنها تحتوي في ذاتها كل ما تحتاج إليه للوجود، تكون قد وصلت إلى قدرتها القصوى على إقناع قرائها وفتنتهم وجعلهم يصدقون ما تقول لهم. إن الروايات الجيدة ـ الروايات العظيمة ـ لا يبدو أنها تقول لنا أي شيء، بل إنها بالأحرى تجعلنا نعيشها ونشارك فيها بفضل قوة الإقناع لديها.

لقد اطّلعتَ من دون شك على نظرية برتولد بريخت الشهيرة حول «أثر الاستلاب». فقد كان يعتقد بأنه، للنجاح في كتابة المسرح الملحمي ـ التربوي الذي يروّج له، من الضروري تطوير طريقة لإخراج المسرحيات تنعكس في حركات الممثلين وكلامهم، بل وفي إعداد المسرح أيضاً، وتستطيع تدريجياً أن تحطم «الوهم» وتذكّر الجمهور بأنه شيء مصطنع، دور يؤدَّى، ولكن يجب استخلاص العبر وتعلم الدروس منه لتطوير العمل وإقامة الإصلاح.

لا أعلم ما رأيك ببريخت، ولكني أعتقد أنه كاتب عظيم. وبالرغم من أن أهدافه الدعائية والإيديولوجية كان تعرقل عمله غالباً، فإن مسرحياته ممتازة، وهي أكثر إقناعاً من نظرياته.

ففي جهوده للإقناع، تهدف الرواية لتاثير مناقض كلياً لتنظيره: أي للإقلال من البعد الذي يفصل الرواية عن الواقع. وحين يتم إسقاط الحدود، تجعل القارئ يعيش كذبة الرواية كما لو كانت تمثل أكثر الحقائق خلوداً. تلك هي الحيلة التي تؤديها المسرحيات العظيمة: إنها تقنعنا بأن العالم هو ذلك الذي تصفه، وأن الرواية ليست زائفة، أي أنها ليست عالماً يفكك ويعاد بناؤه لإرضاء الدافع الملّح لدى الكاتب وهو إعادة بناء الواقع؛ ذلك الدافع الذي يغذّي عمله سواء أكان يعرف ذلك أم لا. إن الروايات الرديئة وحدها هي التي تقوّي الاستلاب الذي أراد بريخت من مشاهديه أن يختبروه ليتعلموا الدروس السياسية التي يود نقلها إليهم من خلال مسرحياته. وهذه الروايات الرديئة التي تعوزها قوة الإقناع، أو لا تملك إلا خيطاً رفيعاً منها، هي التي لا تقنعنا بأن الأكذوبة التي تقال لنا صحيحة، فالأكذوبة تبدو فيها ما هي عليه: بناء، اختراع اعتباطي لا حياة فيه يتحرك بتثاقل وبلادة، مثل الدُمى التي يحركها صانع دُمى قليل المهارة بخيوط بادية للعيان، ويعرضها كأنها كائنات حية شوهاء. إن أعمال تلك الكائنات وآلامها لا تكاد تقدر على التأثير فينا: هل تستطيع ذلك، وهي نفسها لا تشعر بشيء؟ إنها ليست أكثر من ظلالٍ أسيرة، حيوات مستعارة تتكل على معلم عظيم القدرة.

ليس استقلال الرواية حقيقياً بالطبع ــ إنه زائف أيضاً. وهذا يعني أن الرواية ليست مستقلة إلا مجازاً، وهذا هو السبب الذي جعلني أقف موقف الحذر وأقول «إنها تعطي وهماً بالاستقلال» «وهماً بالاكتفاء الذاتي، وبأنها متحررة من العالَم الواقعي». يكفي أن هناك من يكتب هذه الروايات. وهذه الحقيقة، التي تعني أنها ليست نتيجة ولادة عفوية، تجعلها تابعة، تربط كلاً منها بحبل سري إلى بقية العالم. ولكنها ليست إلا مجرد فعل من مؤلف يربط

الروايات بالحياة الواقعية. وإذا لم تنعكس الابتكارات القصصية على العالَم كما يعيشه قراؤها، فإن الرواية ستكون بعيدة وصامتة، ستكون شيئاً مصطنعاً مغلقاً أمامنا: إنها لن تملك أبداً قوة الإقناع، ولن تلقى اهتماماً، ولن تفتن القرّاء وتقنعهم بحقيقتها، ناهيك عن جعلهم يعيشون ما ترويه كما لو كانوا اختبروه بأنفسهم.

هذا هو الغموض المحيّر للرواية: إن عليها أن تطمح إلى الاستقلال عارفة أن عبوديتها للواقع لا مفر منها، وعليها أن توحي من خلال تقنيات متقنة باستقلال واكتفاء ذاتي مخيبين كألحان أوبرا بعيدة عن الآلات أو الحناجر التي تؤديها.

إن الشكل يفعل هذه المعجزات ـــ حين ينجح. وهو في اللغة العملية، كلٌّ لا ينقسم، مكوّن من عنصرين متكافئين في الأهمية، يمكن فصلهما لأغراض التحليل والشرح إلى عنصرين هما: الأسلوب والتنظيم، بالرغم من كونهما مشتبكين عضوياً.

ونعني بالأسلوب، بالطبع، الكلمات والطريقة التي تكتب بها القصة؛ وبالتنظيم، ترتيب عناصر القصة. وفي سبيل المزيد من التبسيط، نقصد بالتنظيم المحورين الرئيسين لكل بناء روائي وهما: مكان السرد وزمانه.

وهكذا فإني، بغية عدم إطالة هذه الرسالة، سأترك للرسالة التالية الحديث عن بعض الأفكار حول الأسلوب، أي لغة الرواية، وعمل قوة الإقناع اللتين تتوقف عليهما حياة كل الروايات (أو موتها).

مع مودتي

الأسلوب

صديقي العزيز

الأسلوب عنصر أساسي في شكل السرد، بالرغم من أنه ليس العنصر الوحيد. فالروايات تتشكل من كلمات، مما يعني أن الطريقة التي يختار بها الكاتب لغته، وينظّمها؛ هذه الطريقة تحدد بدرجة كبيرة ما إذا كانت قصصه تملك قوة الإقناع أم لا.

إن لغة الرواية لا يمكن، بالطبع، فصلها عما ترويه، فالكلمات تشكل موضوعها. والطريقة الوحيدة لمعرفة ما إذا كان الروائي قد نجح في مشروعه السردي أم أخفق هي أن نقرر ما إذا كانت الرواية تنبض بالحياة، من خلال كتابته، متحررةً من مبدعها، ومن الحياة الواقعية في آن، وتاركةً في نفس القارئ الانطباع بأنها واقع مستقل.

وهكذا فإن ما يرويه النص هو الذي يحدد ما إذا كان مؤثراً أم غير مؤثر، نابضاً بالحياة أم جامداً. وفي سبيل تعرُّف عناصر الأسلوب ربما كان علينا البدء بأن نضع جانباً فكرة سلامة اللغة من الأخطاء، فأن يكون الأسلوب صحيحاً أو يشكو من أخطاء لا يهم في كثير أو قليل، ولكن ما يهم هو أن يكون مؤثراً، مناسباً لمهمته، المهمة التي تتمثل في تزويد القصص التي يرويها بوهم الحياة ــ الحياة الحقة. هناك روائيون يكتبون بلغة صحيحة جداً، ملتزمة بضوابط النحو والأسلوب في زمانهم، مثل سرفانتس، وستندال، وديكنز، وجارسيا ماركيز؛ وهناك آخرون لا يقلُّون عظمةً عنهم أخلُّوا بجميع

القواعد، ووقعوا في جميع أنواع الأخطاء النحوية مثل بلزاك، وجويس، وبيو باروجا، وسيلين، وكورتازار، وليزا ماليما، كما أن أسلوبهم طافح بالعيوب من الزاوية الأكاديمية، ولكن ذلك لا يمنع من كونهم روائيين جيدين، بل وممتازين أيضاً. لقد كان الكاتب الإسباني أزورين كاتب نثر رائع، (وروائياً مثيراً للضجر بالرغم من ذلك). وقد كتب في مجموعة مقالات سير ذاتية بعنوان «مدريد» ما يلي:

«يكتب الأديب نثراً صحيحاً، كلاسيكياً، إلا أن هذا النثر لا يساوي شيئاً بدون خميرة منشطة تتمثل في التناسق، والمقصد النبيل، أو السخرية والاحتقار والتهكم». إنها ملاحظة دقيقة؛ فصحة الأسلوب بذاتها لا تضمن نجاح العمل الروائي أو إخفاقه.

إذا كان الأمر كذلك، فعلام إذاً يتوقف نجاح لغة الرواية؟

إنه يتوقف على صفتين: إتساقها الداخلي، وأصالتها.

قد تكون قصة الرواية غير متسقة، ولكن اللغة التي تشكلها ينبغي أن تكون متسقة، إذا كان على الروائي أن يُبرز عدم الاتساق ذلك. لنأخذ مثالاً على ذلك مونولوج «مولي بلوم» في نهاية رواية جويس «أوليس». إنه سيل مختلط من الذكريات والمشاعر، والأفكار والانفعالات. إن قوته في السحر تكمن في نثر يبدو مهلهلاً، متقطعاً، ولكنه يمتلك تحت سطحه الجامح، الفوضوي، اتساقاً صارماً، وتماسكاً بنيوياً يتبع نموذجاً أو نظاماً أصيلاً من القواعد والمبادئ لا يحيد عنها على الإطلاق. هل هذا المونولوج وصف دقيق للشعور أثناء حركته؟ لا. إنه إبداع أدبي مقنع أشد الإقناع، حتى أنه ليبدو لنا أنه يقلد هَيَمان شعور «مولي» في حين أنه يخترعه حقاً.

لقد كان جوليو كورتازار يفخر في أواخر أيامه بأنه يكتب «بصورة تزداد رداءةً مع الأيام». وكان يعني بذلك أنه ـــ في سبيل التعبير عما يتوق إليه في قصصه وزواياته ـــ كان يرى نفسه مضطراً لاختراع أشكال من التعبير تبتعد باستمرار عن الأشكال التقليدية، وكان يتحدى تدفق اللغة، ويحاول أن يفرض عليها إيقاعات، وأنماطاً، ومفردات، وتشويهات، بصورة يتمكن فيها نثره من تمثيل الأشخاص أو الأحداث التي يخلقها على نحو أكثر إقناعاً. إن كتابات كورتازار الرديئة هي في الحقيقة كتابات عالية الجودة، فقد كان نثره واضحاً، سلساً؛ كان حديثاً حسن التقليد، يدمج تفخيمات اللهجات الأرجنتينية، المحكية بالطبع، بنكاتها وأسلوب عرضها، متمثلاً كل ذلك بثقة كاملة، كما كان يقلد التلاعب الفرنسي بالألفاظ. وكان يخترع كلمات وتعابير ببراعة فائقة، وسمع مرهف، بحيث أنها لم تكن تبدو نابيةً في جُمَله، بل كانت تُغني هذه الجُمل بخميرة منشطة، يعتقد «آزورين» أنها مطلوبة عند الروائي الجيد.

إن مصداقية القصة، (قوةَ الإقناع فيها)، لا تتوقف على اتساق الأسلوب الذي يرويها فحسب. هناك عامل آخر لا يقل عنه أهميةً، وهو تقنية السرد. ولكن الرواية تفقد مصداقيتها من دون اتساق، أو أنها تهبط إلى ما يشبه العدم.

قد يكون أسلوب الكاتب غير مستحب، ولكنه يصبح مؤثراً بفضل اتساقه. هذا هو حال كاتب مثل «لويس فرديناند سيلين». ربما كنتم على خلاف رأيي في هذا الموضوع، ولكن يزعجني عنده الجمل القصيرة المتأتئة، التي يضيف إليها الحذف والانتقال المفاجئ، ويحشد فيها ألفاظ التعجب والتعبيرات العامية، ومع ذلك لا أشك في أن «رحلة إلى نهاية الليل» و«موت بالتقسيط» هما روايتان تملكان قوة إقناع هائلة، ولو أن الثانية أقل غموضاً

من الأولى؛ فتدفق القذارة والمغالاة في كلتا الروايتين يجذباننا، ويضعان جانباً الاعتراضات الجمالية والأخلاقية التي قد تثيرها ضمائرنا.

لدي موقف مماثل إزاء الكاتب الكوبي «أليجو كاربانتيه»، وهو من دون شك أحد كبار الروائيين في اللغة الأسبانية. إن نثره، منظوراً إليه خارج سياق رواياته، هو تماماً نقيض نوع الكتابة الذي أُعجب به. (أعرف أنه يستحيل إجراء تمييز من هذا القبيل، ولكني أقوم بذلك لإيضاح وجهة نظري)، فأنا لا أحب جفافه، ونزعته الأكاديمية، وتكلُّفه المكتبي، الذي يعطيني دوماً الشعور بأنه محصلة بحوث دقيقة في المعاجم، نتاج ذلك الشغف القديم بالزخرفة والصنعة الذي طغا على الكتابة من الطراز الباروكي في القرن السابع عشر. ومع ذلك، فإن هذا النثر نفسه، حين يروي قصة «تاي نويل» و«هنري كريستوف» في روايته التي ظهرت عام ١٩٤٩ بعنوان «مملكة هذا العالَم»، تلك الرواية الرائعة لكاربانتيه، والتي قرأتها ثلاث مرات على الأقل، هذا النثر يلغي تماماً تحفظاتي ومواقفي السلبية بقوته الآسرة، ويبهرني، ويجعلني أصدق من كل قلبي جميع ما قاله. فكيف تمكَّنَ أسلوب «أليجو كاربانتيه» الشديد الأناقة والتصنع من تحقيق هذا التأثير؟ لقد حقق ذلك من خلال المحافظة على الاتساق، والإحاطة بكل جوانب القصة. وهذا الأسلوب، بكلماته، وتعابيره، وإيقاعاته، جعل القارئ يشعر ويقتنع بأن هذه هي الطريقة الوحيدة لرواية القصة.

من السهل نسبياً الحديث عن «الاتساق» في الأسلوب، ولكن من الصعب شرح ما أعنيه بكلمة «الأصالة»، وهي صفة أساسية وضرورية في لغة الرواية، إذا أريد لها أن تكون مقنعة. وربما كانت أفضل طريقة لوصف الأصالة أن نشرح نقيضها، وهو الأسلوب الذي يُخفق في رواية القصة، لأنه

يبقينا بعيدين عنها، مع شعور واضح بذلك. وبكلمات أخرى، الأسلوب الذي يجعلنا نشعر بقراءة شيء غريب عنا، ويمنعنا من معاناة القصة مع أشخاصها، ومشاركتهم فيها. ويتجلى هذا الإخفاق حين يشعر القارئ بهوة لم يستطع الروائي ردمها بنجاح أثناء كتابته لقصته، هوة بين ما يُروى واللغة التي يُروى بها. وهذا الانفصام بين لغة قصة ما والقصة نفسها يلغي قوتها في الإقناع، مما يجعل القارئ لا يُصدق ما يُروى له، لأن الأسلوب الأخرق وغير الملائم يشعره بانقسام لا يمكن اجتيازه بين الكلمة والفعل، أو صدع يكشف كل الجوانب المصطنعة والمفروضة التي تتوقف عليها الرواية، والتي لا يمحوها أو يخفيها إلا الروايات الناجحة.

إن أسلوباً من هذا القبيل يُخفق، لأننا لا نشعر بضرورته؛ فحين نقرأ نحس أن هذه القصة نفسها يمكن أن تكون أفضل إذا ما كتبت بطريقة أخرى أو بكلمات مختلفة، (وهذا يعني باللغة الأدبية أنها تكون أكثر إقناعاً)، فنحن لا نحس أية ازدواجية بين اللغة والمحتوى حين نقرأ روايات فولكنر أو قصص بورجيس أو إيزاك داينسن؛ ذلك أن أساليب هؤلاء الكتاب ـــ وكل منها شديد الاختلاف عن الآخر ـــ تقنعنا، لأن الكلمات، والأشخاص، والأشياء فيها تشكل وحدةً لا تنفصم، ومن المستحيل تصوُّر كل جزء بصورة منعزلة. هذا هو الاندماج التام بين الأسلوب والمحتوى الذي ألمح إليه حين أتحدث عن صفة الأصالة التي ينبغي لكل عمل أدبي أن يمتلكها.

وتتجلّى أصالة اللغة لدى الكتّاب العظام، حين نقارنها بالكتابة المصطنعة الزائفة لدى خلَفِهم، فبورجيس هو أحد كتاب النثر العظام في اللغة الإسبانية في القرن العشرين، وهذا ما جعله يمارس تأثيراً بالغاً، لسوء الحظ. إن أسلوب بورجيس لا تخطئه العين، وهو ينجح، بصورة استثنائية، في

إضفاء الحياة والمصداقية على عالَم من الأفكار المجردة المعقدة؛ وفي ذلك العالَم نرى أن النظُم الفلسفية، والبحوث اللاهوتية، والخرافات، والرموز الأدبية، والتفكير، والتأمل، وتاريخ العالَم (من منظور أدبي عالٍ) تمثل فيه المواد الخام للإبداع.

وقد تكيَّف أسلوب بورجيس مع موضوعه، واختلطا معاً في مزيج متين، بحيث أن القارئ يشعر منذ الجمل الأولى في قصصه، وفي العديد من مقالاته، بأن هذه الأعمال تمتلك السمة الإبداعية المطلقة للرواية الحقة، وأنها لا يمكن أن تكتب إلا بهذه الطريقة، وبتلك اللغة الذكية، الساخرة، الدقيقة دقة الرياضيات، فليس فيها كلمة أقل مما ينبغي، ولا كلمة أكثر، إضافة إلى أناقتها الباردة، وتحدّيها الارستقراطي، وميلها للفكر والمعرفة على حساب الإحساس والانفعال. إنها تلعب لعبة المعرفة الواسعة، وتستخدم تقنية الفرضية، وتبتعد عن كل الأشكال العاطفية، وتتجاهل الجسد والشهوات (أو تنظر إليها من بعد بصفتها مظاهر دنيا للوجود).

إن قصصه تتسم بالإنسانية بفضل سخرية مرهفة، ونسمة رقيقة تخفف من تعقيد الحجج والمتاهات الفكرية، والبُنى التقليدية (الباروكية التي تعتمد الزخرفة والمبالغة) والتي تكاد تؤلف موضوعها دائماً.

إن تلوين أسلوب بورجيس ورشاقته يكمنان أولاً وأخيراً في استخدامه للصفات التي تفاجئ القارئ بجرأتها وغرابتها: «لم يره أحد ينزل من المركب في الليل المخيِّم بالإجماع»، وفي استعاراته العنيفة، غير المتوقعة، بتلك الصفات والظروف، وبإبراز فكرة ما، وإلقاء الضوء على صفة جسدية أو نفسية. كل ذلك يعزز غالباً الجو البورجيسي. هذه الأصالة في أسلوب

بورجيس تجعله غير قابل للتقليد. وحين يقلد المعجبّون به، أو تلامذتُه في الأدب، طريقته في استخدام الصفات، ونُكَتَه غير المحتشمة، وفكاهاته، وتصنعه، فإن أساليبهم تبدو غير ملائمة، شأنُها شأنُ الشعر المستعار السيء الصنع الذي يُخفق في الظهور كشعر حقيقي، ويعلن عن زيفه، جالباً السخرية للرؤوس التعيسة التي يغطيها.

لقد كان جورج لويس بورجيس مبدعاً رائعاً، وليس هناك أكثر إثارةً للإزعاج والملل من مقلّديه الذين يفتقر تقليدهم إلى الأصالة التي يتمتع بها النثر الذي يقلدونه، والذين يحولّون ما هو أصيل، متميز، جميل ومثير، إلى شيء كاريكاتوري قبيح، وغير صادق. ولنقل بالمناسبة (إن قضية الصدق واللاصدق في الأدب ليست قضية أخلاقية بل جمالية).

هناك شيء مماثل حَدَث فيما يتعلق بكاتب عظيم آخر اشتهر بأسلوبه النثري، وهو جبرييل جارسيا ماركيز. إن أسلوبه ليس وقوراً كأسلوب بورجيس، بل هو طافح بالمرح، وليس ذا طابع فكري على الإطلاق، بل هو حسي، منغمس في الشهوات، يكشف وضوحه وسلامته أصوله الكلاسيكية، ولكنه ليس يابساً، أو قديم الطراز، بل هو مفتوح لتمثُّل الأمثال والتعابير الشعبية، والعبارات المستحدثة، والكلمات الأجنبية؛ وهو إلى هذا كله، يمتلك موسيقا غنية، ومفاهيم صافية، متحرراً من التعقيد، والحذلقة الفكرية. فالحرارة، والمذاق، والموسيقا، وكل نسيج الإحساسات، وملذات الجسد.. كل هذا يعبر عنه بشكل طبيعي، ودونما جَلَبة، والخيال عنده يتنفس بالحرية نفسها، ملقياً نفسه دونما قيود نحو الاستثنائي والرائع. وحين نقرأ «مائة عام من الوحدة» أو «حب في زمن الكوليرا» تتملكنا ثقة تامة بأن هذا الأسلوب، بكلماته ورشاقته وإيقاعه، هو وحده الذي يجعل هذه القصص قابلةً للتصديق،

مقنعةَ، خلاَّبة، مؤثرة، وأن هذه القصص لن تكون قادرةً على سحرنا كما فعلت إذا ما فُصلت عن تلك الكلمات: إنَّ قصصه هي الكلمات التي يرويها بها.

والحقيقة أن الكلمات هي أيضاً القصص التي ترويها، مما يعني أن الكاتب حين يستعير أسلوباً، فإن الأدب الذي ينتجه يبدو مزيفاً، كالتقليد الفاشل. وبالرغم من أن ماركيز هو الروائي الذي حظي بأكبر قدر من التقليد بعد بورجيس. وبالرغم من أن بعض مقلديه نال حظاً من النجاح، أي أنهم جذبوا العديد من القراء، فإن أعمالهم ـــ مهما كانوا مُجدِّين ـــ أخفقت في الحصول على كيان خاص بها، وكان طابعها الثانوي يتضح على الفور. إن الأدب صنعة خالصة، ولكن الأدب العظيم قادر على إخفاء هذه الحقيقة، بينما يعجز الأدب الرديء عن ذلك.

وبالرغم من أنه يبدو لي أني قلت لك كل ما أعرفه عن الأسلوب، جواباً على رسالتك التي تطالب بنصيحة عملية، فإني سأعطيك هذه النصيحة، بما أنك تريد أن تكون روائياً، ولا يمكنك أن تكون كذلك بدون أسلوب متسق، أصيل، أقول: إعمل جاهداً لإيجاد أسلوب خاص بك. اقرأ كثيراً، لأن من المستحيل اكتساب إحساس غني كامل باللغة من دون قراءة الكثير من الأدب الجيد، وحاول بكل ما تستطيع ألاَّ تقلد أساليب الروائيين الذين تشعر نحوهم بإعجاب كبير، والذين كانوا أول من علَّمك أن تحب الأدب، بالرغم من أن ذلك ليس سهلاً. قلِّدهم في كل شيء آخر: في تفانيهم، وانضباطهم، وعاداتهم. قلِّدهم في اعتقاداتهم إذا شعرت أنها صحيحة. ولكن حاول أن تتجنب التقليد الآلي لأنماط كتاباتهم وإيقاعاتها؛ لأنك إن لم تستطع أن تكوِّن أسلوباً شخصياً يناسب موضوعك، فإن قصصك لا يُتَوقَّعَ لها أن تحصل على قوة الإقناع التي تجعلها تنبض بالحياة.

إن البحث عن أسلوب خاص والتوصل إليه أمر ممكن. إقرأ الروايات الأولى لفولكنر وسترى أنه وجد أسلوبه ما بين روايته الضعيفة «البعوض» وروايته القوية «رايات في الغبار» التي تمثل النسخة الأولى لرواية «سارتوريس». لقد وجد أسلوبه في اللغة المعقدة المهيبة، التي تنهل من الدين والأسطورة والملحمة، والتي أعطت الحياة لروايات «يوكنا باتوفا».

وقد بحث فلوبير أيضاً ووجد أسلوبه بين النسخة الأولى لـ «إغواء القديس انطوان» التي كتبت بأسلوب جارف، متحرر، رومانسي، غنائي، و«مدام بوفاري» التي كبح فيها أسلوبه المطلق العنان بشدة، ولجم كل صخبه الانفعالي الغنائي بقسوة في سبيل إرساء «وهم بالواقع»، عمل على إتقانه خلال خمس سنوات من العمل المضني، وهو الوقت الذي اقتضاه تأليف رائعته الأولى. وربما كنت تعلم أن لفلوبير نظرية حول الأسلوب تقول بـ «الكلمة المناسبة Le mot juste». فالكلمة المناسبة هي في رأيه الكلمة الوحيدة القادرة على التعبير الصحيح عن الفكرة. ويتمثل واجب الكاتب في إيجاد هذه الكلمة.

كيف يعرف أنه وجدها؟ إنه يسمع همساً في أذنه، يقول له: هذه هي.

إن التطابق الكامل بين الشكل والمحتوى ــ بين الكلمة والفكرة ــ يعبر عن نفسه بانسجام موسيقي. لذلك كان فلوبير يخضع جُملَه لاختبار «الصياح». كان يخرج من بيته ليقرأ كل ما يكتبه بصوت مرتفع في ممرٍ من أشجار الزيزفون، ما يزال قائماً حتى الآن قرب داره في «كرواسيه» ويسمى «ممر الصياح». وهناك كان يقرأ ما كتب بأعلى صوته، وكانت أذنه تعلمه إذا ما نجح، وإلا كان عليه تجريب كلمات وجمل أخرى حتى يحقق الكمال الفني الذي كان يسعى إليه بإيمان عنيد.

هل تذكر السطر الذي كتبه «روبن داريو»: «إن أسلوبي يبحث عن شكل؟»

لقد أربكتني هذه العبارة مدة طويلة، ألا يعني الأسلوب والشكل شيئاً واحداً؟ كيف يمكن البحث عن شكل حين يكون أمامك؟

إنني أفهم الأمر الآن على نحو أفضل، فالكتابة كما قلت لك سابقاً لا تمثل إلا جانباً واحداً من الشكل الأدبي. وهناك جانب آخر لا يقل أهمية عنها وهو التقنية، نظراً لأن الكلمات وحدها لا تكفي لرواية قصص جيدة. ولكن هذه الرسالة طالت أكثر مما يجب، وسأترك هذه المناقشة للمرة القادمة.

مع مودتي

الراوية ومكان السرد

صديقي العزيز

دعني أعرب لك أولاً عن سروري لأنك شجعتني على مناقشة بنية الرواية، تلك البنية التي تمثل الإطار الذي يدعم الروايات التي تفتننا بصفتها وحدات حية منسجمة، تمتلك قوة إقناع هائلة حتى ليبدو لنا أنها تشتمل على كل ما تحتاج إليه: تتولد من نفسها، وتكتفي بذاتها. ولكننا نعرف الآن أن هذا هو ما تبدو عليه، وليس جوهرها: ذلك أن سحر الأسلوب النثري ومهارة البناء هما ما يعطيها ذلك الوهم.

لقد سبق لنا أن ناقشنا أسلوب السرد، وعلينا الآن أن نتوقف عند الطرائق التي تنتظم بها عناصر القصة والتقنيات التي يستخدمها الروائي ليزود إبداعاته بقوة الإقناع.

إن المشكلات أو التحديات التي يترتب على الذين يتصدون لكتابة الرواية أخذها بالحسبان، يمكن تصنيفها في أربع فئات رئيسية، هي كما يلي:

أ - الراوية.

ب - المكان.

جـ - الزمان.

د - مستوى الواقع.

وهذا يعني أن قدرة الرواية على الإدهاش، والتأثير، وإثارة الانتباه أو الضجر تتوقف على اختيار الراوية والنقاط الثلاث الأخرى المتداخلة أشد التداخل، ومعالجتها جميعاً؛ كما تتوقف على فعالية أسلوب القصة.

أود اليوم أن أناقش موضوع **الراوية**، وهو أكثر الشخوص أهمية في أية رواية، والذين يرتبطون كلهم به على نحو ما. ولكن علينا، بادئ ذي بدء، إيضاح سوء فهم شائع: فالراوية هو الشخص الذي يروي القصة، ولا يجب خلطه بالمؤلف، وهو الشخص الذي يكتبها. إنها خطيئة كبرى يقع فيها حتى العديد من الكتّاب، الذين يقررون كتابة قصصهم بضمير المتكلم ويختارون سيرهم الذاتية موضوعات لهم، ويعتقدون أنهم رواة رواياتهم. إنهم مخطئون. ذلك أن الراوية مصنوع من الكلمات، وليس من لحم ودم كالمؤلف. والأول لا يعيش إلا في إطار القصة التي تروى وحين يرويها (فحدود القصة هي حدود وجوده). أما المؤلف فيتمتع بحياة أغنى وأكمل، تسبق كتابة قصة ما وتستمر بعدها. بل أنه حين يكتب رواية فإن هذه لا تشغل وجوده كلياً.

إن الراوية شخص مصطنع دائماً، كائن خيالي مثله مثل الشخوص الآخرين الذين يروي قصتهم، ولكنه الشخص الأكثر أهمية لأن الطريقة التي يتصرف بها ــ يبرز نفسه أو يخفيها، يتباطأ أو يندفع إلى الأمام، يكون ظاهراً للعيان أو مراوغاً، كثير الكلام أو قليله، هازلاً أو جاداً ــ كل ذلك يقرر ما إذا كنا سنشعر بواقعية الشخوص الآخرين، وما إذا كنا سنقتنع بأنهم ليسوا دُمًى أو أشكالاً كاريكاتورية.

إن سلوك الراوية هو الذي يوطد الاتساق الداخلي للقصة، والذي يمثل بدوره عاملاً أساسياً في تحديد قوتها في الإقناع. لذلك كانت القضية الأولى التي ينبغي للمؤلف أن يتصدى لها هي من سيقص القصة. والإمكانات تبدو هنا لا نهائية، ولكننا نستطيع أن نلخصها في ثلاث من الناحية العامة، وهي:

راوية ــ شخص من داخل القصة؛ راوية كلي العلم من خارج القصة ومستقل عنها؛ وراوية ملتبس يحتل موقعاً غير واضح ــ فقد يروي من داخل عالم السرد أو من خارجه.

إن النموذجين الأولين للراوية هما أكثر النماذج تقليدية؛ أما الثالث، فهو لم يرسخ إلا حديثاً جداً، وهو من نتاج الرواية المعاصرة.

وفي سبيل تمييز النموذج الذي اختاره الكاتب ينبغي للمرء أن يتحقق نحوياً من الضمير الذي تروى به القصة: هل هو ضمير الغائب (هو أو هي)، أم ضمير المتكلم (أنا)، أم ضمير المخاطب (أنت). إن الضمير يدلنا على الموقع الذي يشغله الراوية في علاقته بمكان القصة. فإذا ما كان السرد من وجهة نظر أنا المتكلم (أو نحن، وهي حالة نادرة ولكن يمكن أن تصادف؛ تَذَكّر «القلعة» لانطوان دوسانت اكسوبيري أو مقاطع عديدة في «عناقيد الغضب» لشتينبك) فإن الراوية يكون داخل السرد ويتفاعل مع شخوص القصة. أما إذا كان الراوية يتحدث بضمير الغائب المفرد، كما هو الحال في العديد من الروايات الكلاسيكية، فإنه يقع خارج المكان السردي، وهو راوية كلي العلم جرى تصوره على غرار إله كلي القدرة، ما دام يرى كل شيء ــ مهما كان كبيراً أو صغيراً ــ ويعرف كل شيء، ولكنه لا يمثل جزءاً من العالم الذي يعمل على إظهاره لنا من المنظور الخارجي المرتفع الذي يحدق منه.

والسؤال الآن: ما المكان الذي يحتله الراوية الذي يسرد بضمير المخاطب أنت، كما يفعل الراوية، على سبيل المثال، في «الزمن الذي يمضي» لميشيل بوتور، و«عبير» لكارلوس فوينته، و«جوان الشريد» لجوان جويتيسولو، و«خمس ساعات مع ماريو» لميكيل ديليبس، وفي فصول عديدة من «جاليندين» لمانويل فاسكيز مونتالبان؟

الحقيقة، أنه ما من طريقة لمعرفة ذلك مسبقاً. والجواب لا يمكن التوصل إليه إلا بفحص الطريقة التي يستخدم بها ضمير المخاطب. فأنت يمكن أن يقولها راوية كلي العلم من خارج عالم الرواية وهو يصدر الأوامر والطلبات فارضاً عالمه كما يتم فرض القانون، جاعلاً كل شيء يحدث طوعاً لإرادته وقواه الهائلة اللامحدودة التي يتمتع بها في تقليده لإله. ولكن الراوية ربما يكون ضميراً ملتفتاً إلى الباطن ومتحدثاً لنفسه من خلال ضمير أنتَ، كنوع من الانفصام الذي يعانيه راوية ـــ شخص متورط في أحداث الرواية ولكنه يتنكر أمام القارئ (وربما أمام نفسه) من خلال حيلة انفصام الشخصية. وفي الروايات التي يقصها رواة بضمير المخاطب، ليست هناك طريقة موثوقة للإجابة عن مكان السرد إلا عن طريق الاستنتاج، استناداً إلى شهادة من داخل السرد.

وتسمى العلاقة القائمة في جميع الروايات بين المكان الذي يشغله الراوية والمكان السردي بـــ «وجهة النظر المكانية»، ونقول إن ما يحددها هو الضمير النحوي الذي تسرد به الرواية. أما الإمكانات فهي ثلاثة:

أ - راوية ـــ شخص، يسرد بضمير المتكلم المفرد. وفي وجهة النظر هذه يتفق مكان الراوية مع المكان السردي؛

ب - راوية كلي العلم، يسرد بضمير الغائب، ويحتل مكاناً مستقلاً ومنفصلاً عن المكان السردي؛

جـــ- راوية ملتبس، مختفٍ وراء ضمير المخاطب. وقد تكون أنت صوت راوية كلي العلم والقدرة يقرر من خارج مكان السرد مسيرة الأحداث الروائية، أو صوت راوية ـــ شخص متورط في الحدث، ربما كان خجولاً أو متواطئاً أو مصاباً بانفصام الشخصية أو بمجرد نزوة، تجعله يعيد إنتاج نفسه أو يتحدث لنفسه أثناء توجهه للقارئ.

وحين تُقسم وجهة النظر المكانية على هذا النحو تبدو شديدة الوضوح؛ شيئاً يمكن تمييزه بلمحة بصر لدى قراءة الجمل الأولى من رواية ما. وذلك صحيح إذا ما توقفنا عند التعميمات المجردة، ولكننا حين ننظر في حالات خاصة نكتشف تنوعات عدة تندرج تحت هذا المخطط، مما يسمح لكل مؤلف، حين يختار وجهة نظر مكانية معينة لسرد قصته، بأن يوفر لنفسه طيفاً واسعاً من التجديدات والتنويعات، ويحقق بذلك أصالته وحريته.

هل تذكر كيف تبدأ «دون كيشوت»؟ لا أشك في أنك تذكر ذلك؛ ذلك أن السطر الأول فيها هو من أكثر المقاطع الأدبية بقاءً في الذاكرة: «في قرية لامنشا، الاسم الذي لا أرغب في تذكره..». وبحسب نظامنا في التصنيف، نرى أن راوية القصة يحتل مكان المتكلم المفرد، لأنه يستخدم ضمير أنا، وهو لذلك راوية ــ شخص يتفق مكانه مع مكان السرد. على أننا سريعاً ما نكتشف أن هذا الراوية ــ المتكلم الذي يعاود الظهور من حينٍ لآخر (كما يظهر في الجملة الأولى) ويتحدث إلينا بــ أنا، ليس راوية ــ شخصاً على الإطلاق، بل راوية كلي العلم، كأنه إله، يسرد الأفعال من منظور خارجي بعيد، على غرار ضمير الغائب هو. وهو في الواقع يسرد كراوية خارجي، باستثناء حالات قليلة يتحول فيها إلى شخص المتكلم، ويكشف للقارئ عن نفسه، متحدثاً من منظور الأنا التي تحب الظهور ولفت الانتباه (ذلك لأن ظهوره المفاجئ في وسط قصة لا يؤدي فيها أي دور يشكل مشهداً مجانياً، ويلهي القارئ عن أحداث القصة). هذه الانتقالات أو القفزات في وجهة النظر المكانية ــ من أنا إلى هو، ومن راوية كلي العلم إلى راوية ــ شخص والعكس بالعكس ــ تغيّر منظور الراوية ومكانه من السرد، وقد تكون مسوّغة أو لا تكون. وإذا لم تكن مسوّغة ــ أي إذا كانت الانتقالات في المنظور المكاني لا تفيد إلا في إظهار القدرة الكلية

للراوية ـــ فإن التنافر الذي يجري إدخاله يتآمر ضد وهم الحقيقة المطلوب، ويضعف بذلك قوة إقناع القصة.

على أن هذه الانتقالات تعطينا من جهة أخرى فكرة عن أن التقلبات التي يتمتع بها الراوية والتحولات التي يمر بها، تجعله يعدّل المنظور الذي يتفتح فيه موضوع السرد بقفزاته من ضمير نحوي إلى آخر.

دعنا نلقي نظرة على بعض الحالات الممتعة للتعدد، لتلك الانتقالات أو التحولات المكانية للراوية. خذ الجملة الأولى من «موبي ديك» «نادني اشمابيل». إنها بداية رائعة، أليس كذلك؟ لقد تدبر «ملفل» أمره في ثلاث كلمات فقط، لأن يوقظ فينا فضولاً حياً حول الراوية ـــ الشخص الغامض الذي لا نستطيع تعرّف هويته إلا تخميناً، نظراً لأننا لا نكاد نكون واثقين من أن اسمه هو اشمابيل. على أن وجهة النظر المكانية محددة هنا تحديداً جيداً بالتأكيد. فاشمابيل يتحدث بضمير المتكلم المفرد، وهو شخص من القصة، بالرغم من أنه ليس الشخص الأكثر أهمية فيها ـــ فذلك الدور مكرس للقبطان إيهاب المتعصب المأخوذ، أو ربما كان لخصمه، الغائب ـــ الحاضر دوماً والذي يصيبه بالجنون، أي الحوت الأبيض الذي يلاحقه ـــ ولكن اشمابيل إما أن يكون شاهداً لمعظم المغامرات التي يرويها أو مشاركاً فيها (وتلك التي لا يشهدها، يسمعها من آخرين وينقلها للقارئ). ووجهة النظر هذه يتقيد بها المؤلف تقيداً صارماً خلال القصة كلها، ما عدا الفصل الأخير منها. إن الاتساق في وجهة النظر المكانية يبقى تاماً حتى تلك النقطة، لأن اشمابيل لا يقص (ولا يعرف) إلا ما هو قادر على معرفته بصفته شخصاً منخرطاً في القصة. ولكن في النهاية، كما تذكر، تأتي اللحظة الرهيبة حين يعي الوحش البحري المخيف وجود القبطان إيهاب والبحارة على مركب «بيكود».

إذا نظرنا إلى الأمر، من وجهة النظر الموضوعية، وفي سبيل المحافظة على الاتساق الداخلي للقصة، فإن الخاتمة المنطقية لاشماييل ورفاقه هي الهلاك. ولكن إذا كان منطق هذا التطور قد تم احترامه، فكيف يمكن لأي كان أن يقص علينا قصة حين يموت في نهايتها؟ وفي سبيل تجنب هذا التعارض، والعمل على ألا تنقلب موبي ديك إلى قصة أشباح يسردها راوية من وراء القبر، جعل ملفيل اشماييل يعيش (بمعجزة) ويخبرنا بمصيره في تذييل للقصة. وهذا التذييل لم يكتب بقلم اشماييل نفسه بل بقلم راوية كلي العلم، منفصل عن العالم السردي؛ راوية كلي القدرة يشغل موقعاً مختلفاً أكبر من المكان السردي (وهو يستطيع أن يلاحظ من علٍ مكان السرد ويصفه أثناء تفتح القصة).

لا أحتاج، على الأرجح، إلى التذكير بشيء أعتقد أنك تنبهت إليه، وهو أن هذه الانتقالات في الراوية ليست استثنائية، بل الأمر على العكس من ذلك. فمن الشائع في الروايات أن تسرد (بالرغم من أننا قد لا نلاحظ ذلك في البداية) لا من راوية وحيد، بل من راويتين، وأحياناً من عدة رواة، يتناوبون السرد مراراً فيما بينهم، كما يفعل العداءون في سباق البدائل.

وأكثر الأمثلة وضوحاً في هذا السرد الإبدالي — أو الانتقال المكاني — الذي يتبادر إلى ذهني هو «على فراش الموت»، تلك الرواية التي يصف فيها فولكنر رحلة أفراد عائلة «باندرن» عبر المسيسيبي لدفن والدتهم، ايدي باندرن، لأنها أرادت أن تدفن في مسقط رأسها. إن تلك الرحلة تتسم بسمات توراتية وملحمية، فالجثة بدأت تتفسخ تحت شمس أعماق الجنوب عديمة الشفقة، ولكن العائلة تغذ السير في رحلتها غير هيابة، يحدوها إيمان عميق، غالباً ما تتصف به شخوص فولكنر.

هل تذكر كيف سُردت الرواية؟ أو بشكل أدق، من الذي رواها؟ إنهم رواة متعددون: كل أفراد أسرة باندرن وآخرون أيضاً. إن القصة تمضي في طريقها عبر وعي كل منهم، مكوّنة وجهات نظر متعددة ومتحركة. والراوية، في جميع الأحوال، راوية، شخص متورط في الفعل ومستقر في المكان السردي. ولكن بالرغم من هذا التعدد والتحرك تبقى وجهة النظر المكانية ثابتة؛ ذلك أن هوية الراوية تتغير حين يتحرك السرد من الشخص إلى الشخص التالي داخل القصة. وهكذا فإن ما يلاحظ في هذه الرواية ــ خلافاً لما هو الحال في موبي ديك ودون كيشوت ــ هو أن الانتقال لا يجري بين وجهة نظر مكانية وأخرى، ولكن بين شخص وآخر، ولا يتطلب خروجاً من المكان السردي.

وإذا كانت هذه الانتقالات مسوّغة، تضفي على الرواية ما يمكن تسميته كثافة وغنى، فهي غير مرئية من القارئ الذي يستولي عليه ما توقظه فيه القصة من حماسة وفضول. أما إذا لم تنجح في إثارة ذلك، فإن تأثيرها سيكون معكوساً: إن اصطناعها سينكشف، وستبدو لنا متكلفة وعشوائية، كما لو كانت قوالب تضغط على عفوية شخصيات القصة وأصالتها. وليس هذا هو حال موبي ديك ودون كيشوت بالطبع.

كما أنه ليس حال مدام بوفاري الرائعة. إنها قمة أخرى من قمم الجنس الروائي، التي نشهد فيها انتقالاً مكانياً أخّاذاً.

«كنا في الصف، حين دخل المدير يتبعه صبي جديد، لا يرتدي الزي المدرسي، ومستخدم يحمل طاولة كبيرة».

من الراوية هنا؟ من الذي يتحدث إلينا بضمير المتكلم **نحن**؟ لن نعرف ذلك أبداً. كل ما نعرفه بالتأكيد هو أنه راوية ــ شخص يشغل نفس مكان

السرد، وهو يشهد على ما يقول نظراً لأنه يتحدث بضمير المتكلم الجمع. وبما أن الراوية نحن، فإن هناك إمكاناً لأن يكون شخصاً جمعياً، ربما مجموع التلاميذ الذين التحق بهم الشاب السيد بوفاري. (وإن سمحتم لي بذكر كاتب صغير إلى جانب العملاق فلوبير، فقد كتبتُ ذات يوم قصة بعنوان «الجراميز» من وجهة النظر المكانية لراوية جمعي يتمثل في مجموعة من رفقة الجوار لبطل الرواية «بيشوليتا كويلار»). ولكن ربما كان أيضاً تلميذاً واحداً، يتحدث بضمير **نحن** من باب السرية، أو التواضع، أو الخجل. على أنه يحافظ على وجهة النظر هذه، خلال عدة صفحات فقط، نسمع خلالها صوت المتكلم وهو يسرد إحدى القصص مرتين أو ثلاثاً ويقدم نفسه (أو تقدم نفسها) بشكل لا لبس فيه بصفته شاهداً على القصة. ولكن في لحظة يصعب تحديدها ــ وهذه الدقة تشهد على تقنية بارعة أخرى ــ يتوقف الصوت عن كونه لراوية ــ شخص وينتقل إلى راوية كلي العلم، بعيد عن القصة، يقع في مكان مختلف، ولا يسرد بضمير **نحن** بل بضمير الغائب المفرد **هو**. إن الانتقال هنا يتم من وجهة نظر إلى أخرى: ففي البداية، يكون الصوت لشخص من القصة، ثم يصبح لراوية كلي العلم و القدرة، يعرف كل شيء، ويرى كل شيء، ويقول كل شيء دون أن يكشف عن نفسه، أو يصفها. ووجهة النظر الجديدة هذه لا يحيد عنها حتى نهاية الرواية.

إن فلوبير الذي طوّر في رسائله نظرية كاملة بشأن الرواية، كان مدافعاً عنيداً عن «الراوية غير المرئي». فقد أكد أن ما نسميه «استقلال الرواية أو اكتفاءها الذاتي» يتطلب من القارئ أن ينسى أن ما يقرؤه هو شيء يسرد، وأن يكون تحت انطباع أن القصة تحيا في أحداثها كما لو كانت تتولد داخل القصة نفسها. وفي سبيل خلق راوية كلي العلم وغير مرئي،

ابتكر فلوبير وطوّر تقنيات عديدة، أولها حياد الراوية وسلبيته. فالتعليق، والتفسير، وإصدار الأحكام تمثل تدخلاً من الراوية في القصة، وهي دلائل لوجودٍ (في المكان والواقع) مختلف عن الموجودات التي تشكل واقع الرواية. إن تدخل الراوية يحطم وهم الاكتفاء الذاتي، ويخون الطبيعة الطارئة المشتقة للقصة، ويظهرها تابعة لشيء ما أو كائن ما خارج عنها.

إن نظرية فلوبير القائلة بـ «موضوعية الراوية» ـ تلك الموضوعية المطلوبة منه ليكون غير مرئي ـ تلاقي رواجاً لدى الروائيين المعاصرين (بالرغم من أنهم يفشلون في تطبيقها)، وهذا هو السبب الذي يجعلنا لا نغالي إذا لقبنا فلوبير بأنه الكاتب الأول للرواية المعاصرة، راسماً بينها وبين الرواية الكلاسيكية والرومانسية خطاً تقنياً فاصلاً.

وهذا لا يعني ـ بالطبع ـ أن نقول إن الروايات الكلاسيكية أو الرومانسية تشكو من الخلل أو قلة البراعة، أو ينقصها الإقناع لأن رواتها أقل موضوعية وأكثر ظهوراً إذا ما قورنوا بالرواة المعاصرين. وذلك ليس صحيحاً على الإطلاق. إنه يعني أننا حين نقرأ رواية لديكنز، أو فيكتور هوجو، أو فولتير، أو دانييل دوفو، أو ثاكيري، علينا أن نتخذ لأنفسنا وضع القارئ، ونتكيف مع مشهد مختلف عن ذلك الذي اعتدنا عليه في الرواية المعاصرة.

هذا الفارق له علاقة، على الخصوص، مع الطرق المختلفة التي يظهر فيها الراوية الكلي العلم نفسه في الروايات الحديثة وفي تلك التي نسميها كلاسيكية أو رومانسية. فهو في الأولى يميل إلى أن يكون غير مرئي، أو على الأقل متكتماً؛ أما في الثانية فهو يمثل وجوداً متميزاً، وأحياناً متغطرساً في روايته حتى ليبدو وكأنه يروي قصته الخاصة، ويتخذ أحياناً مما يسرده ذريعة لظهور مطلق العنان.

أليس ذلك ما يحدث في «البؤساء»؟ وهي واحدة من أكثر الإبداعات الروائية طموحاً في القرن التاسع عشر ــ العصر الذهبي للرواية ــ. إن البؤساء تنغمس في جميع الأحداث الاجتماعية والثقافية والسياسية الكبيرة في عصرها، وفي تجارب فيكتور هوجو الشخصية خلال حوالي الثلاثين عاماً التي أمضاها في كتابتها (فقد كان يعود للمخطوط مرات عديدة بعد أن يتركه فترات طويلة). وليس من المبالغة القول إن الرواية تتضمن عرضاً هائلاً للتبجح وحب الظهور من قبل راويتها. فالراوية وهو كلي العلم، منفصل تقنياً عن العالم السردي، يراقب من الخارج المكان الذي تتقاطع فيه حيوات جان فالجان، والسيد بيانفينو، وجافروش، وماريوس، وكوزيت، والكائنات البشرية الغزيرة الأخرى في الرواية. والحقيقة أن الراوية هو أكثر حضوراً في القصة من الشخوص أنفسهم: والطبيعة المغرورة المتغطرسة التي تتملكه، وجنون العظمة الذي يستبد به يجعلانه يكشف عن نفسه باستمرار وهو يقدم لنا القصة. وهو كثيراً ما يوقف الفعل، وينتقل من الضمير الغائب إلى المتكلم المفرد ليلقي بوزنه على ما يعجبه، ويعظ في الفلسفة، والتاريخ، والأخلاق، والدين، ويصدر أحكاماً على شخوصه، دونما شفقة، يدينهم أو يمدحهم أجمل المديح لاتجاهاتهم المدنية أو الروحية. هذا الراوية الإله (وهذا هو أفضل استعمال لذاك اللقب) لا يكتفي بإعطائنا إثباتاً دائماً لوجوده، وللمكانة الدنيا المضفاة على عالم السرد، ولكنه يكشف لنا أيضاً ــ بالإضافة إلى قناعاته ونظرياته ــ عن مخاوفه وميوله، معلناً عنها دونما أقل تحفظ أو حذر أو شك، قانعاً بصحة وعدالة كل ما يفكر فيه، أو يقوله، أو يعمله باسم القضية التي يؤمن بها. ولو كانت هذه التدخلات من فعل روائي أقل حذقاً ومقدرة من فيكتور هوجو، لكانت قد دمرت كلياً قوة الرواية على الإقناع. إن تدخلات راوية كلي القدرة تمثل ما يسميه النقاد المحدثون «قطيعة في النظام»، وهي

سلسلة من الغارات التي تسرّب إلى الرواية أشكالاً من الخلل والتنافر كفيلة بطرد أي وهم من القصة وتجريدها من المصداقية في عيون القارئ. ولكن ذلك لم يحدث للبؤساء، لماذا؟ لأن القارئ المعاصر سريعاً ما يعتاد التدخلات، ويشعر بها وكأنها جزء لا يتجزأ من نظام السرد. فالرواية تتشكل في الحقيقة، من قصتين مشتبكتين ومرتبطتين بعضهما ببعض برباط لا يمكن فصله: الأولى، هي السردية التي تبدأ مع سرقة جان فالجان للآنية الفضية من منزل الأسقف السيد بيانفينو، وتنتهي بعد أربعين عاماً حين يكفر المحكوم عن ذنبه في حياته البطولية الحافلة بالتضحيات والأفعال الحميدة، ويخطو نحو الخلود. والثانية، هي قصة الراوية، تلك القصة التي تمثل بالزخرفات، وصيحات التعجب، والأفكار، والأحكام، والأهواء، والمواعظ، السياق الفكري والخلفية الإيديولوجية ــ الفلسفية ــ الأخلاقية للنص.

هل يمكننا الآن، على غرار الراوية المتمركز حول الذات والمندفع في البؤساء، أن نتوقف لنلخص ما قيل حول الراوية، ووجهة النظر المكانية، ومكان الراوية؟

لا أعتقد أن الاستطراد غير مسوّغ هنا، لأنني أخشى، إن لم يكن كل شيء قد تمَّ إيضاحه، أنّ ما سأقوله فيما بعد، بتشجيع من اهتمامك، وتعليقك، وأسئلتك، سيبدو مشوشاً بل وغير مفهوم. ومن الصعب إيقافي في وسط أي مناقشة حول الشكل الأخّاذ للرواية.

أقول: في سبيل سرد قصة كتابةً، يلجأ جميع الروائيين إلى ابتكار راوية ــ ممثلاً أو عميلاً لهم ــ وهو شخص وهمي شأنه شأن جميع الأشخاص الذين يروي قصتهم. فهو مصنوع من الكلمات، ولا يعيش إلا من أجل الرواية التي يسكنها بصفته جزءاً منها.

هذا الشخص، الراوية، قد يتخذ موقعه داخل القصة، أو خارجها، أو في موقع غير محدد، بحسب ما إذا كان يسرد بضمير المتكلم، أو الغائب، أو المخاطب. إن الاختيار بهذا الصدد ليس عشوائياً: ذلك أن بُعدَ الراوية عن القصة وعلمه بأحداثها سيختلفان باختلاف المكان الذي يحتله الراوية في علاقته بالرواية. فمن الجلي أن الراوية ــ الشخص لا يستطيع أن يعلم ــ وبالتالي، لا يستطيع أن يصف أو يسرد أموراً غير تلك التي تقع في متناوله بصورة موثوقة ــ بينما يستطيع راوية كلي القدرة أن يعلم كل شيء وأن يكون في كل مكان من عالم السرد.

إن أية وجهة نظر يتم اختيارها، ترافقها بالتالي مجموعة من الشروط. وإذا أخفق الراوية في التقيد بتلك الشروط، فإن قوة الإقناع في الرواية سيصيبها الضعف. وبالمقابل، فإنه كلما اقترب الراوية من الحدود التي تفرضها وجهة النظر المكانية، ازدادت قوة الإقناع وبدا السرد لنا أكثر واقعية، مشبعاً «بالحقيقة» التي تملكها كل الأكذوبات الكبيرة التي تعد روايات جيدة.

ولابد من التوكيد بأن الروائي يتمتع بحرية مطلقة حين يهم باختراع راويته. وبتعبير آخر، إن التمييز بين النماذج الثلاثة الممكنة للراوية لا يشير إطلاقاً إلى أن موقعها المكاني سيحد من مواصفاتها وشخصياتها. وقد رأينا في أمثلة عديدة كيف أن الرواة ذوي القدرة الكلية والإطلاع الكلي، الذين يشبهون الرواة ــ الآلهة، يختلف كل منهم عن الآخر لدى فلوبير وفكتور هوجو، فكيف الحال بالرواة ــ الشخوص، الذين يتغيرون لا نهائياً، مثل شخوص الروايات بصورة عامة؟

لقد رأينا أيضاً شيئاً ربما كان علينا الإفصاح عنه في البداية؛ شيئاً لم أبرزه حرصاً على وضوح العرض، ولكنك تعرفه مسبقاً على الأرجح، أو

أنك اكتشفته من خلال قراءة هذه الرسالة، لأنه جليّ في الأمثلة التي ذكرتها، وهو أنه من النادر للرواية أن يكون لها راوية وحيد. أما الشائع فهو أن يكون لها العديد منهم، سلسلة من الرواة تتناوب سرد القصة من منظورات مختلفة، أحياناً من وجهة النظر المكانية نفسها (وجهة نظر الراوية ـــ الشخص، في كتب مثل «سيليستينا» و«على فراش الموت»، اللتين تعملان كمسرحيتين) وأحياناً من وجهات نظر متنقلة، كما هو الحال في أمثلة من سرفانتس، وفلوبير، وملفيل.

يمكننا أن نمضي في تحليلنا لوجهة النظر المكانية والتنقلات المكانية للراوية أبعد من ذلك. فإذا باشرنا العمل حاملين مرآة مكبرة وقمنا بفحص دقيق (وهذه طريقة رهيبة وغير مقبولة لقراءة الروايات بالطبع) فإننا نكتشف أن تلك الانتقالات لا تحدث بصورة عامة، وعلى مدى فترات طويلة من الزمن السردي فحسب، كما رأينا في الأمثلة التي عرضتها فيما سبق، بل إنها قد تتم بصورة سريعة مفاجئة ومقتضبة لا تستمر أكثر من عدة كلمات، يتعرض فيها الراوية إلى تحول مكاني مرهف، يستشف بصعوبة. ومثال ذلك، كلما حدث بين أشخاص الرواية حوار لا يشار إليه على أنه كذلك، فإن هناك انتقالاً مكانياً يتمثل في تغيير المتكلم. فحين تتضمن قصة ما حواراً بين اثنين من أشخاصها: بدرو وماريا، يسرده راوية كلي العلم من خارج القصة، ويظهر فيها فجأة هذه الكلمات المتبادلة:

«أحبك، ماريا».

«وأنا أحبك أيضاً، بدرو».

ففي تلك اللحظة السريعة التي يعلن فيها بدرو وماريا حب كل منهما للآخر، هناك انتقال: يتوقف الراوية عن أن يكون كلي العلم ويصبح راوية ـــ

شخصاً متورطاً في القصة «بدرو وماريا». وفي إطار وجهة النظر المكانية للراوية ــ الشخص، هناك انتقال آخر بين الشخصين (من بدرو إلى ماريا)، تعود القصة بعد ذلك إلى وجهة النظر المكانية للراوية كلي العلم والقدرة. إن هذه الانتقالات لم تكن لتحدث، بالطبع، لو كان هذا الحوار المقتضب معلناً شكلاً («قال بدرو: أحبك يا ماريا» و«أجابت ماريا: أنا أحبك أيضاً يا بدرو»). ما دامت رواية القصة تستمر من وجهة نظر الراوية كلي القدرة.

هذه الانتقالات المتناهية الصغر إلى حد أن القارئ لا ينتبه لها، هل تبدو لك عديمة الأهمية؟ إنها ليست كذلك. لا شيء، في الحقيقة، عديم الأهمية في مجال الشكل، ومجموع هذه التفاصيل الدقيقة الصغر هو الذي يقرر تميز عمل فني أو نقصاً في جدارته.

إن ما يتضح في أي حدث، هو أن حرية المؤلف اللامحدودة في خلق راويته والتصرف به (تحريكه، إخفاؤه، عرضه، جلبه إلى المقدمة، دفعه إلى الخلف، تحويله إلى عدة رواة في إطار وجهة نظر مكانية واحدة، أو القفز به بين وجهات نظر مكانية مختلفة)، كل ذلك ليس اعتباطياً، ولا يمكن أن يكون كذلك، بل يجب أن يجد ما يسوّغه في قوة إقناع الرواية. فالانتقالات في وجهة النظر قد تغني القصة وتضفي عليها عمقاً وإرهافاً، وتجعلها غامضة ملتبسة متعددة الأبعاد؛ وقد تخمدها وتحطمها إذا ما أدت تلك الاستعراضات التقنية ــ الحيل الآلية في هذه الحالة ــ إلى ظهور تنافرات وتعقيدات مجانية، أو تشويشات تهدم مصداقية القصة وتفضح أصولها المصطنعة، بدلاً من جعل الأحداث تتضاعف من تلقاء نفسها في ما يعطي وهم الحياة.

آمل أن يصلني شيء منك قريباً،

مع مودتي

الزمان

صديقي العزيز

إنني مسرور لأن ملاحظاتي حول الرواية قدمت لك بعض المفاتيح، وأضاءت لك طريق الوصول إلى أعماق الرواية، كما لو كنت مستكشفاً للكهوف مغامراً في قلب الجبل.

والآن، وبعد أن ألممنا بمميزات الراوية في علاقته بمكان الرواية إلماماً يتحدث، مع الأسف، بلغة أكاديمية أسميتها **وجهة النظر المكانية**، أقترح أن ننتقل إلى فحص الزمان، وهو جانب من جوانب الشكل السردي لا يقل أهمية عن سابقه، ومعالجته ضرورية شأنها شأن معالجة المكان، في تحديد قوة القصة على الإقناع.

وعلينا، بهذا الصدد، أولاً تبديد بعض الآراء الشائعة التي تحظى بالتقدير بالرغم من خطئها، وذلك بغية فهم ماهية الرواية وكيفية عملها.

سأبدأ بالعودة إلى المعادلة الساذجة التي تقام في غالب الأحيان بين الزمان الحقيقي (وبتعبير آخر الزمان المنتظم المتسلسل الذي نسكنه قراءً ومؤلفين)، والزمان الروائي، وهو زمان، أو مرور زمان خيالي يَعلّق فيه الراوية وشخوص الرواية. وكما هو الحال مع وجهة النظر المكانية، فإن جرعات هائلة من الإبداع والخيال تدخل في ابتكار وجهة النظر الزمانية لكل الروايات التي نقرؤها بالرغم من أن مؤلفيها في العديد من الحالات لا يتنبَّهون إلى ذلك.

إن الزمان الذي تتخذ الروايات مكانها فيه هو ابتكار روائي، مثله مثل الراوية والمحيط، وهو أحد العناصر التي يعالجها الروائي ليحرر إبداعه من عالم الواقع ويعطيه الاستقلال (الظاهري) الذي تتوقف عليه (وأكرر ذلك) قوته في الإقناع.

وبالرغم من أن موضوع الزمان، وهو مصدر فتنة للكثيرين من المفكرين والمبدعين (وفيهم بورجيس، الذي جعل منه موضوعاً للعديد من أعماله)، هذا الموضوع الذي أثار عدداً من النظريات المختلفة والمتعارضة، فإننا جميعاً (على ما أعتقد) يمكن أن نتفق، على الأقل، على تمييز بسيط: وهو أن هناك نوعين من الزمان، **الزمان المتسلسل (أو المنتظم) والزمان النفسي**. إن الأول يوجد موضوعياً، مستقلاً عن ذاتية الإنسان. ونحن نقيس بالزمان المنتظم حركة الكائنات السماوية في الفضاء، والمواقع التي تحتلها الكواكب بالنسبة إلى بعضها البعض. إن الزمان المنتظم هو الذي يمر أمامنا منذ لحظة ولادتنا حتى لحظة موتنا، وهو يشهد على منحنى الحياة المقدر لكل الكائنات الواعية. ولكن هناك أيضاً زماناً نفسياً، نشعر به بحسب ما نعمل وما لا نعمل، ويتجلى بصورة مختلفة في حيواتنا الانفعالية. هذا الزمان يمر سريعاً حين نكون مسرورين أو منغمسين في تجارب شديدة الكثافة تستغرقنا أو تذهلنا. وهو، من جهة أخرى، يتباطأ ويبدو لا نهائياً ـــ تكون فيه الثواني مثل الدقائق، والدقائق مثل الساعات ـــ حين نكون في حالة انتظار أو ألم، أو حين تجعلنا ظروفنا (كالوحدة، أو الأرق الطويل، أو حلول كارثة، أو ترقّب شيء ما قد يحدث وقد لا يحدث) متنبهين لمرور الوقت، وذلك لأننا نرغب في أن يمضي سريعاً، ولكنه يبدو لنا مشوشاً، أو بطيئاً، بل وحتى متوقفاً.

وأنا أؤكد لك هذه القاعدة (وهي واحدة من القواعد القليلة جداً التي يلتزم بها عالم الرواية) التي تقول إن الزمان في الرواية لا يستند إلى الزمان المنتظم، بل إلى الزمان النفسي، وهو زمان ذاتي يستطيع الروائي (أقصد الروائي الجيد) أن يضفي عليه وهم الموضوعية، ويفصل الرواية عن العالم الواقعي (وهذا ما يتوجب فعله على كل رواية ترغب في الحياة وفق مشيئتها).

وإليك مثالاً قد يجعل ذلك أكثر وضوحاً. هل قرأت القصة القصيرة الرائعة التي كتبها «انبروز بيرس» بعنوان «حَدَثٌ على جسر أول كريك»؟ لقد وقعت القصة خلال الحرب الأهلية الأمريكية، وتتلخص في أن «بيتون فاركوهار»، المزارع الجنوبي الذي حاول تفجير سكة حديدية، كان على وشك الإعدام شنقاً من على جسر.

تبدأ القصة والحبل يشد حول عنق الرجل المسكين، يحيط به الجنود المكلفون بتنفيذ الحكم. ولكن حين يعطى الأمر بذلك، ينقطع الحبل فيسقط المحكوم في النهر، و يتدبر أمره للوصول سباحة إلى الشاطئ، وتفادي رصاص الجنود الواقفين على الجسر وعلى جانبي النهر.

إن الراوية كلي العلم يقف موقفاً منسجماً تقريباً مع وعي بيتون فاركوهار وهو يهرب عبر الأحراش نحو أمان بيته والمرأة التي يحب، ويتذكر حكايات من ماضيه وهو يركض والجنود في إثره. ويتوتر السرد كما يفعل هروب فاركوهار الخطر؛ وأخيراً يصبح منزل الهارب هناك على مرمى النظر، فيجتاز العتبة ويلمح وجه زوجته. وحين كان يقترب لعناقها، اختنق بفعل الحبل الذي كان قد بدأ يشد على عنقه قبل ثانية أو اثنتين في بداية القصة. حدث كل ذلك في لمحة قصيرة، في لحظة تمثل رؤية خاطفة

أطالتها السردية بإيجادها زمانها الخاص المكوّن من كلمات. ذلك الزمان الذي يتسم بالاستقلال والاختلاف عن الزمان الواقعي (وهو الزمان الموضوعي لحَدَث القصة الذي ينقضي خلال ثانية).

ألا يوضح هذا المثال الطريقة التي تبني بها القصة زمانها الخاص انطلاقاً من الزمان النفسي؟

وحول هذا الموضوع هناك أيضاً قصة شهيرة لبورجيس بعنوان «المعجزة السرية». وهي تحكي قصة شاعر تشيكي اسمه «جارومير هلاديك» على وشك الإعدام، ولكن الله يهبه عاماً إضافياً من الحياة ليتيح له (ذهنياً) إتمام مأساة شعرية كان يخطط لكتابتها طول حياته، بعنوان «الأعداء». وقد أنهى الشاعر بنجاح خلال هذا العام مشروعه الطموح داخل ذهنه، ولكن السنة التي عاشها تُحشر ما بين أمر «نار» الذي أصدره رئيس فريق الإعدام بالرصاص، وصدى الطلقات وهي تثقب هدفها؛ أي مجرد برهة تكاد تشكل جزءاً من ثانية.

إن جميع الروايات (ولا سيما الجيدة منها) تعيش في إطار زمانها الخاص، وهو نظام زمني مقتصر عليها حصراً، ومختلف عن الزمان الواقعي الذي يسكنه القرّاء.

وفي سبيل تحديد المميزات الأساسية للزمن الروائي، تتمثل الخطوة الأولى في تقديس وجهة النظر الزمانية للرواية التي نعنى بها، والتي لا ينبغي أن نخلط بينها وبين وجهة النظر المكانية، بالرغم من أنهما مترابطتان في الحقيقة ترابطاً عضوياً.

وبما أننا لا نستطيع تجنب التعريفات (وأنا واثق من أنها تزعجك كما تزعجني، لأنها تبدو غريبة عن عالم الأدب الرجراج الذي يصعب التنبؤ به)،

دعنا نجازف بهذا التعريف: وجهة النظر الزمانية هي العلاقة القائمة في جميع الروايات بين الزمان الذي يسكنه الراوية وزمان ما يرويه. والروائي، كما رأينا في وجهة النظر المكانية، لا يملك إلا اختيار ثلاثة بدائل (بالرغم من وجود تنوعات عديدة في إطارها)، وهذه البدائل يحددها الزمان الذي يقصّ الراوية فيه القصة:

أ - قد يتفق زمان الراوية مع زمان ما يرويه ويكوّنان معاً زماناً واحداً بعينه. في هذه الحالة، يسرد الراوية بزمان الحاضر؛

ب - قد يتخذ الراوية مكانه في الماضي ليسرد أحداثاً تقع في الحاضر والمستقبل، وأخيراً؛

جـ- قد يتخذ الراوية مكانه في الحاضر أو المستقبل ليسرد أحداثاً وقعت في الماضي (القريب أو المتوسط).

وبالرغم من أن هذه الحالات تبدو معقدة نسبياً نظراً لشكلها المجرد، فإنها شديدة الوضوح وسهلة التحديد في الممارسة الفعلية، حين نتوقف لتمييز الزمان الذي اختاره الراوية ليسرد منه قصته.

دعنا نأخذ مثالاً، لا من رواية بل من قصة، ربما كانت أكثر القصص قصراً (ومن أجودها) في العالم. وهي «الديناصور» لكاتبها الغواتيمالي «اوغستو مونتيروسو» التي تتألف من جملة واحدة:

«حين استيقظ، كان الديناصور ما يزال هناك».

إنها قصة كاملة، أليس كذلك؟ وهي تتميز بقوة إقناع قاهرة، وإيجاز يلفت النظر، ودراما تامة، ولون، وإيحاء، ووضوح. لِنمحُ من أذهاننا القراءات الممكنة الشديدة الغنى لهذه الجوهرة السردية المتناهية الصغر،

ولنركز على وجهة نظرها الزمانية. ما الزمان الذي سُردت به؟ إنه الماضي البسيط: «استَيْقَظَ». وهكذا فإن الراوية يحتل موقعاً في المستقبل، وهو يسرد شيئاً حَدَثَ ــ متى؟ في الماضي القريب أو المتوسط من وجهة النظر المستقبلية للراوية.

هل هو الماضي المتوسط؟ كيف أعرف أن زمان القصة هو الماضي المتوسط وليس ماضياً قريباً بالنسبة إلى زمان الراوية؟ لأنه ما بين هذين الزمانين هوة أو فجوة لا يمكن جسرها، حاجزاً يهدم كل روابط الاستمرار بينهما. هذه هي الميزة التي تحدد الزمان الذي يستخدمه الراوية: فالفعل محصور في ماض مغلق، منفصل عن الزمان الذي يسكنه الراوية. لذلك كان فعل «الديناصور» يقع في ماض متوسط بالنسبة إلى زمان الراوية؛ وهذا مثال للحالة جـــ.

لنعد إلى «الديناصور» مرة أخرى لنمثّل للحالة أ، وهي أبسط الحالات الثلاث وأكثرها وضوحاً! وفيها يتطابق زمان الراوية وزمان ما يروي. ووجهة النظر الزمانية هذه تتطلب من الراوية أن يسرد بزمان الحاضر:

«إنه يستيقظ، والديناصور ما يزال هناك».

إن الراوية وما يرويه يسكنان نفس الموقع الزماني. والقصة تحدث في نفس الأثناء التي يسردها الراوية لنا. وهي تختلف أشد الاختلاف عن القصة السابقة التي لاحظنا فيها زمانين، والتي كان للراوية فيها رؤية زمنية ناضجة تامة لما يرويه، نظراً لأنه يسكن زماناً متأخراً عن الأحداث السردية. أما في الحالة أ فإن معرفة الراوية أو منظوره أضيق: ذلك أنه لا يغطي إلا ما يحدث وهو يحدث؛ وبتعبير آخر، وهو يُروى. وحين يختلط زمان الراوية بزمان

السرد في الزمن الحاضر (كما هو الحال في روايات لـ «ساموييل بيكيت» أو «آلان روب ــ جرييه»)، فإن فورية السرد ترتفع إلى الحد الأقصى، ولكنها تهبط إلى الحد الأدنى حين يسرد الراوية في الزمن الماضي.

ولننتقل الآن إلى فحص الحالة ب، وهي الأقل شيوعاً والأكثر تعقيداً بالتأكيد: إن موقع الراوية هنا هو الماضي، وهو يروي أحداثاً لم تقع بعد، بل ستقع في مستقبل قريب أو بعيد.

وها هنا أمثلة للأوضاع الممكنة لوجهة النظر الزمانية هذه:

١- «ستستيقظ، وسيكون الديناصور ما يزال هناك».

٢- «حين تستيقظ، سيكون الديناصور ما يزال هناك».

وكل من هذه الحالات (بالإضافة إلى حالات أخرى ممكنة) تمثل تلوّناً ضئيلاً، مكوّناً مسافة مختلفة بين زمان الراوية وزمان عالم السردية، ولكن القاسم المشترك بينها هو أن الراوية يسرد الأحداث التي لم تقع بعد، والتي ستقع حين يكون قد انتهى من سردها، والتي يحوم حولها، نتيجة لذلك لا يقين جوهري: فليس هناك يقين من أنها ستحدث، كما هو الحال حين يموضع الراوية نفسه في زمن الحاضر أو في زمن المستقبل لسرد وقائع حدثت بالفعل أو هي بصدد الحدوث أثناء سردها.

وبالإضافة إلى النسبية واللايقين المحيطين بهذه الحالة، فإن الراوية المتموضع في الماضي والذي يسرد أحداثاً ستقع في مستقبل متوسط أو قريب، إنما يكشف عن نفسه بصورة أكثر عدوانية، عارضاً قواه شبه الإلهية في عالم من صنع الخيال. ومن خلال استخدام زمن المستقبل، تصبح قصته سلسلة من الإلزامات، والأوامر المتلاحقة، التي تلح على أن ما يسرد يجب

أن يقع. وهكذا تصبح سيطرة الراوية، حين يسرد الرواية من وجهة النظر الزمانية هذه، مطلقة ساحقة. لكل ذلك، فإن الروائي لا يستطيع استخدامها دون أن يكون واعياً لمقتضياتها. إنه لا يستطيع استخدامها إن لم يكن يعني إثارة الشك، والسماح للراوية بإظهار القوة في سرد شيء ما، لا يمكن التوصل إلى قوة الإقناع به إلا حين يروى بهذه الطريقة.

وحين يتم تحديد وجهات النظر الزمانية الثلاث، مع التنوعات التي يسمح بها في كل منها؛ وحين يتم توكيد أن طريقة التقرير بشأن وجهة النظر الزمانية المستخدمة تتمثل في تمييز الزمان الذي يسرد الراوية منه عن الزمان الذي تسرد القصة فيه، من الضروري أن نضيف أنه سيكون من المستغرب أن نرى أن القصة ــ أية قصة ــ تسرد من وجهة نظر زمانية واحدة.

فبالرغم من هيمنة وجهة نظر زمانية واحدة بشكل عام فإن الراوية يتحرك في العادة من وجهة نظر زمانية إلى أخرى في تنقلات (أو تغييرات زمانية) يشتد تأثيرها كلما قل لفتها للانتباه. وتحقيق هذا التأثير يتطلب الاتساق في النظام الزماني (فالانتقالات في الزمان يجب أن تبقى في حدود معينة). والأساس في الانتقالات ألا تكون بدافع نزوة أو بهرجة بل أن تعير بعداً إضافياً ــ كثافة أو تعقيداً أو تنوعاً أو عمقاً ــ للقصة وشخوصها.

ومن دون أن ندخل في مزيد من التقنية، يمكننا القول أولاً، حين نتحدث عن الروايات الحديثة، إن القصة تجري في الزمان كما تجري في المكان، لأن الزمان الروائي شيء يتمدد، أو يتخلف، أو يتجمد، أو يتسارع فجأة إلى الأمام. والقصة تتحرك في الزمان الروائي كما لو كانت تجري في أرض طبيعية، رائحة غادية فيها، متحركة إلى الأمام في وثبات وقفزات أو

في انتقالات مفاجئة، تاركة فترات طويلة من الزمان المنتظم (فارغة)، وعائدة إلى الخلف فيما بعد لتلتقط خيط ذلك الزمان الضائع بحرية لا تملكها الكائنات من لحم ودم في الحياة الواقعية. وهكذا فإن الزمان الروائي محض اختراع، شأنه شأن الراوية.

دعنا نلقي نظرة على بعض الأمثلة من البنى الأصيلة (أو الأكثر أصالة نظراً لأنها جميعاً أصيلة) للزمان الروائي. فبدلاً من الانتقال من الماضي إلى الحاضر ثم إلى المستقبل، تجري قصة اليجو كاربنتيه «رحلة إلى الأصول» في الاتجاه المعاكس تماماً. ففي بداية القصة يكون البطل «دون ما رسيال، ماركيز كابيلانياس» رجلاً مسناً على فراش الموت، ثم نراه ينزلق إلى الكهولة، ثم إلى الشباب؛ فالطفولة ويتراجع أخيراً إلى عالم الصفاء الحسي اللاشعوري (الحس واللمس) حيث البطل لم يولد بعد، فهو ما يزال جنيناً في رحم أمه. ليست القصة هي التي تروى من الأمام إلى الوراء، بل الزمان هو الذي يتحرك بالاتجاه المعاكس في هذا العالم الروائي المتخيل.

وبمناسبة الحديث عن حالة ما قبل الولادة، ربما كان علينا أن نستشهد برواية «لورانس شترن» «تريستام شاندي». فالصفحات الاثنتا عشرة الأولى تقص سيرة الراوية ــ البطل قبل الولادة ــ وتدخل فيها تفاصيل ساخرة حول تعقيدات الحمل به، ونموه في ر حم أمه، ووصوله إلى العالم. والالتواءات، والانعطافات، والالتفافات الحلزونية في القصة تجعل البنية الزمانية لتريستان شاندي ابتكاراً مدروساً شديد الغرابة.

إن ترافق زمنين أو أكثر أو نظامين زمانيين في الرواية شائع أيضاً، ففي رواية جونتر جراس «طبل الصفيح»، على سبيل المثال، يجري الزمان بصورة طبيعية لجميع الأشخاص باستثناء البطل المسمى «أوسكار

ماتزيراث» (من صوت تحطيم الزجاج والطبل). لقد قرر هذا الشخص ألا يهرم، وأن يلغي الزمان. وقد نجح في ذلك لأنه توقف عن النمو بمجرد قوة الإرادة، وعاش نوعاً من الحياة الخالدة في عالّم يشيخ ويفنى ويجدد نفسه من حوله، ويتعرض للضعف المحتوم والمفروض من الاله «كرونوس أي الزمن». وهكذا يفنى الجميع باستثناء أوسكار.

كما أن موضوع إلغاء الزمن وعواقبه (مشؤومة بحسب الشهادات الروائية) يتكرر في الروايات. ويظهر، على سبيل المثال، في رواية ليست فائقة النجاح لسيمون دوبوفوار بعنوان «كل الرجال فانون». ويؤدي جوليو كورتازار حيلة تقنية موجهاً أفضل رواياته المعروفة لتسفيه قانون الفناء الذي لا يرحم أحداً، والذي يترتب على جميع الكائنات الحية إطاعته.

والقارئ الذي يقرأ «هوب سكوتش» التي تتبع القواعد المقترحة من الراوية في قائمة التعليمات، لن يتمكن مطلقاً من إنهاء هذه القراءة، لأن الفصلين الأخيرين منها يُرجع كل منهما إلى الآخر، وعلى القارئ المطيع والمنضبط نظرياً (لا عملياً بالطبع) أن يمضي بقية حياته وهو يقرأ ذينك الفصلين ويعيد قراءتهما، وهو عالق في المتاهة الزمنية دون أمل بالهرب.

لقد كان بورجيس يحب أن يقتطف من «آلة الزمن» لـ هـ. جـ. ويلز (وهو مؤلف مأخوذ أيضاً بموضوع الزمان) مقطعاً يتحدث عن رجل يسافر نحو المستقبل، ويعود حاملاً بيده وردة دليل إثبات لمغامرته. وهذه الوردة المستحيلة المحمولة أثرت في بورجيس بصفتها علامة للشيء الخيالي.

هناك حالة أخرى للأزمنة المتوازية وهي قصة ادولفو بيوي كازاريس «المكيدة السماوية»، التي يختفي فيها طيار في طائرته ويعود للظهور فيما بعد وهو يقص قصة غريبة لا يصدقها أحد: لقد حط بطائرته في زمن مختلف عن

زمن انطلاقه. وفي عالمه الخيالي تتوازى أزمنة عديدة مختلفة وتتعايش بصورة غامضة، كل بملامحه الخاصة، وسكانه، وإيقاعاته. وهذه الأزمنة لا تتلاقى مطلقاً إلا في حالات استثنائية كحادث هذا الطيار الذي كشف لنا بنية لكونٍ يشبه أهراماً مكوناً من طبقات زمنية صاعدة دونما صلة فيما بينها.

وعلى نقيض هذه العوالم الزمنية المتعددة، هناك زمان تزيد السردية في قوته فتجعل التسلسل الزمني، ومرور الزمن يتباطآن حتى يكادا يتوقفان: فرواية جيمس جويس الهائلة «اوليس» على ما نذكر، لا تغطي إلا أربعاً وعشرين ساعة في عمر ليوبولدبلوم.

عند هذه النقطة، من هذه الرسالة المطولة، يجب أن تكون متعطشاً لمقاطعتي بملاحظة لا تكاد تكون قادراً على كبتها: «بم كتبتَ حتى الآن عن وجهة النظر الزمنية. فأنا ألاحظ خليطاً من أشياء مختلفة: الزمان بصفته موضوعاً أو حبكة روائية (في أمثلة اليجو كاربانتييه وبيوي كازاريس) والزمان بصفته شكلاً، بنية سردية تتفتح فيها الحبكة (وهذا صحيح في هوب سكوتش وزمانها الأبدي)»؟ وهذا سؤال عادل، وعذري الوحيد أنني خلطت الأشياء بصورة مقصودة (وهذا نسبي بالطبع). لم؟ لأني أؤمن، أنك حين تفحص وجهة النظر الزمانية في الرواية فإنك ستكون قادراً على ملاحظة الحقيقة المتمثلة في عدم إمكان فصل «الشكل» و«المحتوى» بعضهما عن بعض، بالرغم من أني فصلتهما بطريقة قاسية لأكشف عن التشريح السري للرواية.

إن الزمان، وأنا أكرر ذلك، اختراع شكلي، لأن القصة تتفتح في الرواية بطريقة لا يمكن أن تتم في الحياة الواقعية. وفي الوقت نفسه، فإن مرور الزمان، أو العلاقة بين زمان الراوية وزمان ما يُروى، يتوقف كلياً

على المنظور الزمني الخاص الذي تروى منه القصة. ويمكن التعبير عن ذلك بطريقة أخرى أيضاً: إن القصة التي تحكيها الرواية تتوقف على وجهة النظر الزمانية. وفي الحقيقة أن كل ذلك يؤول إلى نفس الشيء حين نغادر المستوى النظري لنقاشنا، ونلقي نظرة على الروايات المحسوسة. إننا نكتشف فيها أن «الشكل» (سواء أكان مكانياً أو زمانياً أو متعلقاً بمستويات الواقع) ليس له وجود مستقل عن القصة التي تعطي الروايات (أو تخفق في إعطائها) الحياة والشكل من خلال الكلمات التي تقال فيها.

ولكن دعنا ننتقل إلى نقاش شيء آخر مشترك بين جميع السرديات الروائية. ففي كل قصة نلاحظ مقاطع يبدو الزمان فيها مكثفاً، كاشفاً للقارئ عن مروره بطريقة شديدة الحيوية، لافتاً كل انتباهه؛ ومقاطع أخرى تخفت فيها الحرارة وتضعف حيوية الأحداث. ولبعد هذه الأحداث الأخيرة عنا، فإنها تخفق في جذب انتباهنا وتبدو لنا عادية متوقعة ــ أو أنها تعطي معلومات أو تعليقات لا يقصد منها إلا ملء الفراغ، أو الربط بين الأشخاص أو الأحداث لئلا تبقى مبعثرة. يمكننا أن نسمي المقاطع الأولى **النقاط الحاسمة** (الزمان الحي، الذي ينطوي على أكبر قدر من الأحداث المكثفة)، والمقاطع الثانية (الزمان الميت، أو الزمان الانتقالي). على كل حال، قد لا نكون عادلين إذا وجهنا اللوم إلى روائي لوجود زمان ميت، أو مقاطع في روايته ليس لها من وظيفة إلا الربط. إن هذه المقاطع الأخيرة مفيدة أيضاً، لأنها تؤمن الاستمرار وتخلق الوهم بوجود عالَمٍ وكائنات منغمسة في محيط اجتماعي، وهذا ما ينبغي للروايات أن تحققه. قد يكون الشعر جنساً مكثفاً، مكتفياً بالأساسيات، دون فاقد. ولكن الرواية قد لا تكون كذلك. إن الروايات طويلة، تتفتح عبر الزمان (وهو زمان تخلقه لنفسها)، وهي تجهد لتكون

«قصصاً» تتابع طريق أشخاصها في سياق اجتماعي معين. وهذا يتطلب من الرواية أن تقدم موضوعات لابد منها للإعلام وإقامة الروابط، إلى جانب المقاطع أو الحكايات ذات الطاقة العالية التي تحرك القصة (وتغير طبيعتها أحياناً دافعة بها إلى المستقبل أو الماضي، وتكشف عن أعماقها أو جوانبها الغامضة غير المتوقعة.

إن تمازج الأزمنة الحية والأزمنة الميتة أو الانتقالية يحدد بنية الزمان في الرواية ــ أي الزمان المنتظم الخاص للقصة المكتوبة، والذي يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أنواع من وجهة النظر الزمانية.

ولكن دعني أؤكد لك أنه بالرغم من أن ما قلته عن الزمان قد أفادنا بعض الشيء في فحصنا لطبيعة الرواية، فإنه ما يزال أمامنا الكثير لنناقشه. وهذا ما سيصبح واضحاً حين نتوجه إلى جوانب أخرى في المشروع الروائي؛ لأننا سنستمر في تفكيك خيوط هذه الشلة المعقدة، أليس كذلك؟

وهكذا ترى أنك نجحت في حثي على البدء بالعمل، ولا شيء يمكن أن يوقفني عنه الآن.

مع مودتي،

وإلى اللقاء القادم

مستويات الواقع

صديقي العزيز

أقدر أعمق التقدير جوابك السريع، وأُعرب لك عن سروري لأنك تريدنا أن نتابع استكشافنا البنية الداخلية للرواية. ومن الجيد أيضاً، أن أعلم أنه ليس لديك العديد من الاعتراضات حول عرضي السابق لوجهتي النظر المكانية والزمانية.

على أنني أخشى ألا يكون تفسير وجهة النظر التي نعتزم استكشافها الآن سهلاً، بالرغم من أنها تعادل الوجهتين اللتين بحثناهما حتى الآن من حيث الأهمية. ذلك أننا نجازف الآن في مجال أكثر ضبابية من مجالي الزمان والمكان. ولكن دعنا لا نضيع الوقت في الملاحظات الاستهلالية.

لنبدأ بالأسهل، أي بتعريف عام، ونقول إن وجهة النظر المتعلقة بمستوى الواقع هي العلاقة بين مستوى الواقع الذي يموضع الراوية نفسه عليه ليسرد الرواية ومستوى الواقع الذي تقف عليه الرواية.

وكما هو الحال مع المكان والزمان، فإن المستويات التي يشغلها الراوية والقصة قد تتفق أو تختلف، وإن علاقتها هي التي تحدد نوع الرواية التي يجري تأليفها.

استطيع أن أتصور اعتراضك الأول: «قد يكون من السهل أن نميز وجهات النظر المكانية الثلاث وهي ــ الراوية ضمن السردية، أو خارجها،

أو في موقع ملتبس ــ، كما نستطيع تمييز وجهات النظر الزمانية استناداً إلى التقسيم التقليدي للزمان إلى ماض، ومضارع، ومستقبل؛ ولكن ألسنا في مواجهة عدد لا متناه من المستويات حين نتناول الواقع؟».

قد يكون ذلك صحيحاً. فمن الناحية النظرية، يمكننا تقسيم الواقع إلى أقسام أساسية، ثم إلى أقسام فرعية في عدد غير محدود من المستويات، محدثين بذلك وجهات نظر لا متناهية للمستويين الواقعي واللاواقعي أو الغرائبي. ولكن أرجوك ألا ترتبك يا صديقي، إزاء هذه الإمكانية المذهلة. وحين ننتقل من النظر إلى العمل (وهذا أيضاً مثال لمستويين شديدي التمايز)، نجد أن الرواية، لحسن الحظ، لا تتعامل إلا مع عدد محدود من المستويات، وأننا نتيجة لذلك، نستطيع أن نميز التعبيرات الأكثر شيوعاً لوجهة النظر ذات العلاقة بمستوى الواقع، (وقد اضطررت لاستخدام هذه التسمية مع أني لا أحبها، لأني لم أجد أفضل منها)، ولا أفترض أننا سنغطي هذه التعبيرات جميعاً.

ربما كان أكثر الخيارات تميزاً، والذي يتضح فيه التعارض أشد الوضوح هو تقسيم الواقع إلى «العالم الواقعي» و«العالم اللاواقعي أو الغرائبي» (وأنا أضع الأقواس المزدوجة لأؤكد نسبية هذه المفاهيم؛ على أننا لن نكون قادرين على التفاهم فيما بيننا من دون مصطلحات من هذا القبيل، وربما لن نكون قادرين حتى على استخدام اللغة من دونها). وبالرغم من أننا لا نحب ذلك كثيراً، فأنا على ثقة من أنك ستوافق على أن علينا أن نسمي واقعية (وهي هنا نقيض لا واقعية أو غرائبية) كل الأشخاص، أو الأشياء، أو الأحداث التي نستطيع تعرفها وتعريفها من خلال خبرتنا الخاصة بالعالم، وأن نسمي كل ما عداها غرائبية. وهكذا يغطي مفهوم «لا واقعي أو غرائبي» طيفاً واسعاً من المستويات: السحر، والإعجاز، والأسطورة، والخرافة.. الخ.

والآن، وقد أصبحنا مؤقتاً على وفاق، أستطيع أن أقول لك إن التجاور بين الواقعي واللاواقعي يمثل واحداً من الترابطات بين مستويات متعارضة أو متطابقة يمكن حدوثها في رواية ما بين الراوية وما يروي. ولأوضح لك ذلك على نحو أفضل، دعنا ننتقل إلى مثال محسوس؛ مستفيدين من جديد من رائعة اوغستو مونتيروسو «الديناصور».

«حين استَيْقظَ، كان الديناصور ما يزال هناك».

ما وجهة النظر بشأن مستوى الواقع في هذه القصة؟

ستوافقني على أن السردية تقع في المستوى اللاواقعي، لأن حيوانات ما قبل التاريخ التي تظهر لنا في أحلامنا ــ أو في كوابيسنا ــ لا يحتمل أن تستحيل إلى واقع موضوعي، وأن نصادفها لحماً ودماً تحت أقدامنا حين نفتح أعيننا. من الواضح إذن، أن مستوى الواقع في السردية هو واقع خيالي أو غرائبي.

هل يقع الراوية (وهو كلي القدرة وغير مشخص) في المستوى نفسه؟ سأجازف بالقول إنه ليس كذلك، وإنه عوضاً عن ذلك يموضع نفسه في مستوى واقعي، وبتعبير آخر، مستوى معارض كلياً ومناقض لمستوى السرد.

كيف لي أن أعرف ذلك؟

من علامة صغرى لا تخطئها العين أبداً، وهي إشارة يعطيها الراوية اليقظ للقارئ وهو يسرد قصته الضئيلة الحجم: هذه العلامة هي الفعل الناقص ما يزال.

إن الكلمة هنا ليست لمجرد التعريف بظرف زماني موضوعي يدل على حادث غرائبي (وهو انتقال الديناصور من عالم الأحلام إلى الواقع الموضوعي). إنها أيضاً دعوة للانتباه، أو عرض للمفاجأة أو الاندهاش أمام الحَدَث المثير. إن كلمة **ما يزال** التي كتبها مونتيروسو محاطة

بإشارات تعجب غير مرئية، وهي تحثنا ضمنياً على أن نحس بالمفاجأة للشيء المذهل الذي وقع. («لاحظوا جميعاً، ما الذي يحدث: إن الديناصور ما يزال هناك، في الوقت الذي يجب ألا يكون، كما يعرف الجميع. ففي الواقع الحقيقي لا تحدث أشياء من هذا القبيل؛ وهي ليست ممكنة إلا في الحقيقة الغرائبية»).

هكذا نعرف أن الراوية يسرد من واقع موضوعي؛ ولو لم يكن الأمر كذلك لما كان عليه استخدام هذا الفعل ذي الطبيعة الثنائية لينبهنا إلى انتقال الديناصور من الحلم إلى الحياة، من المتخيل إلى الملموس.

لديّ هنا، إذن، وجهة النظر ذات العلاقة بمستوى الواقع لـ «الديناصور»: وهي تتمثل في راوية متموضع في عالم واقعي، ويسرد حدثاً غرائبياً.

هل تستطيع تذكّر أمثلة أخرى مشابهة حول وجهة النظر هذه؟

ماذا يحدث، على سبيل المثال، في قصة هنري جيمس المطولة، أو روايته القصيرة، بعنوان «دورة اللولب»؟.

إن «بلاي»، وهو المنزل المقيت في الضاحية، والذي يستخدم محيطاً للقصة، مسكون بالأشباح التي تظهر لطفلين مسكينين ولمربيتهما. ومصدر جميع المعلومات التي حصلنا عليها هي شهادة المربية ــ المنقولة لنا عبر راوية آخر هو شخص في القصة. ونتيجة لذلك، فإنه ما من شك في أن القصة حدثت ــ من حيث الموضوع و الحبكة ــ على مستوى غرائبي.

ولكن ما المستوى الذي يسرد منه الراوية؟

هنا تبدأ الأمور بالتعقد قليلاً، كما هو الحال دوماً مع هنري جيمس، الذي كان ساحراً شديد المهارة في مزج وجهات النظر وتحريكها، مما يعني أن قصصه تشع دوماً نوعاً من الغموض المرهف، وتفسح المجال لتفسيرات عديدة.

تذَكَّرْ أن القصة تشتمل على راويتين، لا راوية واحد (ألا يمكن الكلام عن ثلاثة رواة أيضاً، إذا ما أضفنا الراوية اللامرئي والكلي القدرة، الذي يستبق دوماً الراوية ـــ الشخص؟).

إن هنالك راوية أول أو رئيسياً مجهول الاسم، يعلمنا أنه سمع صديقه «دوغلاس» يقرأ بصوت عالٍ قصة كتبتها المربية التي تروي لنا قصة الأشباح. ذلك الراوية الأول يقع بشكل واضح على مستوى واقعي، لسرد القصة الغرائبية التي تحيّره وتذهله، كما تفعل في القارئ. ثم من الواضح أن الراوية الثاني، أي المربية التي «ترى» الأشباح، ليست على مستوى الواقع نفسه، بل تسكن مستوى غرائبياً يختلف عن العالم الذي نعرفه بتجربتنا الشخصية. في ذلك المستوى يعود الأموات إلى الأرض «ليقيموا الأحزان» في البيوت التي سكنوها حين كانوا على قيد الحياة، ويزعجوا السكان الجدد.

نستطيع حتى الآن أن نقول إن وجهة نظر القصة من حيث مستوى الواقع تشتمل على سرد لأحداث غرائبية من راويتين اثنين، يقع أحدهما على مستوى واقعي أو موضوعي، والآخر ـــ المربية ـــ التي تسرد من منظور غرائبي. ولكننا حين نفحص القصة بقدر أكبر من العناية، نلاحظ تعقيداً جديداً في وجهة النظر هذه. فالأرجح أن المربية لم تشاهد الأشباح الشهيرة، ولكنها تعتقد أنها رأتها أو أنها تصورتها فحسب. وإذا كان هذا التفسير صائباً (وبتعبير آخر، إذا اختاره القارئ على أنه التفسير الصائب) ـــ ذلك أن عدداً من النقاد قالوا به ـــ فإنه يحوّل «دورة اللولب» إلى قصة واقعية، بالرغم من أنها تسرد من مستوى ذاتي بحت (مستوى الهستيريا أو العُصَاب) لعانس مكبوتة تميل بطبعها إلى رؤية أشياء وهمية، لا علاقة لها بعالم الواقع.

إن النقاد الذين يقترحون هذا التفسير لـ «دورة اللولب» يقرأونها بصفتها رواية واقعية، لأن عالم الواقع يحتوي أيضاً مستوى ذاتياً، هو مأوى الرؤى، والأوهام، والتصورات. ويقولون إن ما يجعل القصة تبدو غرائبية، ليس محتواها، بل دقة سردها. ووجهة نظرها فيما يتعلق بمستوى الواقع هو الذاتية المحضة لإنسانة غير متزنة نفسياً، ترى أشياء غير موجودة، وتعكس مخاوفها وأوهامها على الواقع الموضوعي.

وهكذا فإن لدينا الآن مثالين للعلاقة بين المستويين الواقعي والغرائبي؛ وهذا التعارض يمثل التناقض الجذري الذي يميز الجنس الأدبي الذي نسميه غرائبياً (والذي نجمع فيه ـ وأنا أكرر ذلك ـ نصوصاً يختلف أحدها عن الآخر اختلافاً بيناً).

وحين نشرع في فحص وجهة النظر هذه في **الكتابات الأدبية الغرائبية** لأكابر المؤلفين في زماننا (بورجيس، كورتازار، كالفينو، رولفو، بيير دو مانديارج، كافكا، جارسيا ماركيز، اليجو كاربنتيه، إذا ما توقفنا عند قائمة سريعة) سنكتشف أن المزاوجة بين هذين العالمين المنفصلين ـ الواقعي واللاواقعي أو الغرائبي، كما تتمثل أو تتجسد بين الراوية وما يروي ـ تقودنا إلى عدد لا متناه من التدرجات والتنوعات، إلى حد قد لا يكون مبالغاً، إذا قلنا إن أصالة كاتب الأدب الغرائبي تتوقف قبل كل شيء على الطريقة التي تظهر فيها وجهة النظر المتعلقة بمستويات الواقع في روايته.

والآن، فإن تناقض المستويات الذي لاحظناه حتى الآن ـ بين الواقعي واللاواقعي، الموضوعي والغرائبي ـ يمثل تناقضاً جذرياً بين الأنواع المختلفة للعوالم. على أن الرواية الواقعية نفسها تتمثل في

مستويات منفصلة ــ بالرغم من أن كلاً منها قد يوجد، ونستطيع تعرفه من خلال خبرتنا الموضوعية بالعالم ــ وفي مقدرة الكتاب الواقعيين، نتيجة لذلك، أن يفيدوا من خيارات عدة فيما يتعلق بمستوى الواقع في الروايات التي يبدعونها.

وربما كان الانقطاع الأكثر جلاء في حدود الكون الواقعي هو بين العالم الموضوعي ــ للأشياء، والأحداث، والأناس الذين يسكنون فيه وفي ذواتهم ــ وبين العالم الذاتي، الداخلي للانفعالات، والمشاعر، والأخيلة، والأحلام، والبواعث النفسية لمعظم السلوك.

حاول أن تبذلَ بعض الجهد، وستكون قادراً فوراً على التقاط أسماء العديد من الكتاب الجيدين الذين يمكن ضمهم ــ استناداً إلى هذا التصنيف العشوائي ــ إلى فئة **الكتّاب الموضوعيين**، وأسماء الذين يمكن تسميتهم **بالكتّاب الذاتيين**، بحسب ما إذا كانت عوالمهم الروائية تميل إلى أن تكون واقعة كلياً أو جزئياً في هذا الطرف أو ذاك.

أليس جلياً أن همنغواي يمكن إلحاقه بالموضوعيين، وفولكنر بالذاتيين؟ وأن فرجينيا وولف تتخذ مكانها بين الذاتيين، وجراهام جرين بين الموضوعيين؟ ولكنني أعلم، (ونحن على وفاق بهذا الصدد): أن ثنائية الموضوعي والذاتي شديدة العمومية، وأن الكتّاب الذين يصنفون في إحدى هاتين الطائفتين الواسعتين قد يكونون مختلفين أشد الاختلاف بعضهم عن بعض. (ونحن نتفق أيضاً على أن ما يهم دوماً في الأدب هو الحالة الفردية، لأن النماذج العامة لا تستطيع أبداً أن تنبئنا ما الذي نريد أن نعرف حول الطبيعة الخاصة لرواية ما).

دعنا إذن نلقي نظرة على بعض الأعمال الخاصة. هل قرأت «غَيْرَة» لــ آلان روب ـــ جرييه؟ لا أعتقد أنها من الأعمال الرائعة، ولكنها رواية ممتعة، وربما كانت، أفضل أعمال الكاتب، وواحدة من أجود الروايات التي أنتجتها الحركة التي أحدثت في حينها ضجة في المشهد الروائي الفرنسي في الستينيات، وهي حركة **الرواية الجديدة**. كان روب ـــ جرييه منظِّرها وحامل لوائها؛ وقد شرح في كتابه التنظيري «من أجل رواية جديدة»، أنه ينوي تخليص الرواية من النزعة البسيكولوجية، ومما تتضمنه من الذاتية والتأمل الباطني؛ وأنه سيركز على الخارج، أو الجانب الظاهري لعالم موضوعي، يتمثل واقعه في أشياء «مقاومة، عنيدة، حاضرة، لا يمكن اختزالها».

استناداً إلى هذه النظرية (الضيقة جداً)، كتب روب ـــ جرييه كتباً شديدة الفتور، إذا سمحتَ لي بهذه الفظاظة؛ ولكن هناك نصوصاً أخرى ترجع أهميتها لما يمكن أن نسميه براعته التقنية، ومنها على سبيل المثال «غَيْرَة». إن العنوان ليس شديد الموضوعية ـــ وهذا تناقض صارخ! ـــ لأن كلمة **jalousie**، الغيرة بالفرنسية، تعني أيضاً المشربية أو حصير يستر النافذة. وسأجازف بالقول، إن الرواية تصف نظرة محدّقة، موضوعية، باردة؛ والإنسان اللامرئي القابع وراء النظرة، يفترض أن يكون زوجاً غائراً يتجسس على زوجته. وما هو مستحدث هنا (أو ما يمكن أن نسميه أحداث الرواية، إذا كنت تحب النكتة) ليس حبكتها؛ ذلك أنه لم يحدث فيها شيء، أو بشكل أدق، لم يحدث شيء يستحق الذكر. وكل ما هنالك النظرة، المؤرقة، المرتابة، التي لا تعرف الكلل، والتي تحاصر المرأة. إنها محددة كلياً من وجهة النظر ذات العلاقة بمستوى الواقع. فهي قصة واقعية (لأنها لا تنطوي على شيء غريب عن خبرتنا بالعالم)، يسردها راوية من خارج عالم السرد ولكنه قريب جداً من الراوية ـــ الشخص، حتى أننا نميل أحياناً إلى الخلط بين صوتيهما.

إن الرواية تحافظ بدقة على مستوى واحد من مستويات الواقع بشكل يجعل تأثيرها محسوساً دوماً؛ فالسردية تصور عينين شديدتي الاحمرار، تلاحظان، وتراقبان، ولا تغفلان شيئاً من أمر المرأة التي تلاحقانها، هي ومن يحيط بها؛ وهكذا فإنها لا تستطيع أن تلتقط (أو تنقل) إلا انطباعاً خارجياً، وحسياً، ومادياً، وبصرياً عن العالم، وهو عالم ليس فيه إلا السطح، وهو واقع تشكيلي، دونما عمق انفعالي، أو نفسي.

لا شك في أن وجهة النظر هذه أصيلة متميزة. فمن بين جميع مستويات الواقع، يحصر روب ــ جرييه نفسه في واحد منها ــ البصري ــ ليقص علينا قصة، يبدو لنا، لهذا السبب ذاته، أنها تجري على مستوى كلي الموضوعية.

ولابد من الإشارة إلى أن مستوى الواقع الذي تسكنه روايات روب ــ جرييه (ولا سيما غَيرة) يختلف بصورة عامة عن ذاك الذي تشغله فرجينيا وولف، وهي أيضاً من الثوار الكبار في الرواية المعاصرة.

لقد كتبت فرجينيا وولف رواية غرائبية، بالطبع، «اورلاندو» نشاهد فيها التحوّل النسبي المستحيل لرجل إلى امرأة. ولكن رواياتها الأخرى يمكن أن توصف بالواقعية لأنها لا تنطوي على أعاجيب مماثلة. وتتمثل «الأعجوبة» فيها في النسيج الصقيل الناعم لِـ «الواقع» الذي تصوره. ويرجع ذلك إلى أسلوب وولف المصقول الدقيق، وخفته الأثيرية، وقوته الهائلة في الإثارة والإيحاء.

على أي مستوى من الواقع تقع أكثر رواياتها تميزاً و هي «السيدة دالاوي»، على سبيل المثال؟

هل تقع على مستوى الأفعال الإنسانية والسلوك البشري، كما هو الحال في قصص همنغواي؟

لا.. إنها تقع على المستوى الذاتي الباطني، مستوى المشاعر والانفعالات التي تطبعها خبرة الحياة في روح الإنسان. إنه واقع غير ملموس، ولكن يمكن تفسيره، ونستطيع فيه تسجيل ما يحدث حولنا؛ ما نشاهد وما نفعل؛ ما يبهجنا أو يفجعنا؛ ما يثير فينا الرضا أو الإحباط؛ ثم نحكم عليه في النهاية. ووجهة النظر هذه تمثل دليلاً آخر على أصالة فرجينيا وولف؛ فقد تدبرت أمرها، بفضل نثرها ومنظورها المحبب الذكي الذي وُصِفَ به عالَمُها الروائي، لتبث الروح في الواقع كله، وتخلصه من ماديته. وهذا على نقيض روب ــ جرييه الذي طوّر تقنية سردية بغية إضفاء الموضوعية على الواقع، ووصف كل ما يحويه ــ حتى العواطف والانفعالات ــ كما لو كانت أشياء.

من خلال هذه الأمثلة القليلة، آمل أن تكون قد توصلتَ إلى نفس النتيجة التي توصلتُ إليها منذ فترة بشأن وجهة النظر المتعلقة بمستوى الواقع: وهي أن أصالة الروائي تكمن فيها. وبتعبير آخر، عن طريق كشف (أو على الأقل، إبراز) جانب أو وظيفة للحياة، أو خبرة إنسانية كانت فيما مضى مهملة أو مُغفلة أو مطموسة في الرواية، وبعثها الآن بصفتها مَعْلَماً شديد الأهمية، فإن الروائي يمنحنا رؤية ناعشة، مجددة، غير اعتيادية للحياة. أليس هذا ما يحدث في عمل روائي من أمثال بروست أوجويس؟

إن ما يهم بالنسبة للأول، ليس ما يجري في الحياة الواقعية، بل الطريقة التي تحتفظ بها الذاكرة بالخبرة المعاشة وتعيد إنتاجها؛ والطريقة التي يعمل بها العقل الإنساني لينقذ الماضي ويعيد ترتيبه. فأنت لا تستطيع أن تطلب واقعاً ذاتياً أكثر من ذاك الذي تنفتح فيه الحكايا والأشخاص في «البحث عن الزمن الضائع».

وحين ننتقل إلى جويس، قل لي: ألا تُشكِّل «اوليس» تجديداً خطيراً؟

إن الواقع فيها «يُعْرَض» في الحركة الباطنية للشعور وهو يلاحظ، وينتقد، ويحكم على التجارب المعاشة بصفتها جديرة وثمينة، أو ينبذها انفعالياً وفكرياً. وحين يعطي بعض الكتّاب، لمستويات من الواقع كانت فيما مضى طيّ الإهمال أو التجاهل، أفضلية على مستويات شائعة تقليدياً، فإنهم يوسّعون فهمنا للوجود الإنساني، ليس كمياً فحسب، ولكن من الناحية الكيفية أيضاً. فمن خلال كتّاب مثل فرجينيا وولف، أو جويس، أو كافكا، أو بروست، يمكننا أن نقول إن فكرنا اغتنى، كما تحسنت قدرتنا على التمييز ـــ من داخل ما لا يحصى من مستويات الواقع ـــ فيما يتعلق بآليات الذاكرة، والعبثية، ومجرى الشعور، ودقة الانفعال والإدراك؛ تلك الجوانب التي اعتدنا عدم الاهتمام بها، أو النظر إليها نظرة تقليدية مبسطة.

تبين هذه الأمثلة جميعاً، الطيف الواسع للتلونات التي يمكنها أن تميز كاتباً واقعياً عن آخر. والشيء نفسه يصدق على كتّاب الرواية الغرائبية، بالطبع.

وبالرغم من أن هذه الرسالة بدأت تطول أكثر مما يجب، فإني أود أن أفحص مستوى الواقع السائد في «مملكة هذا العالم» لـ اليجو كاربانتييه، إذا حاولنا تحديد موقع هذه الرواية بالنسبة إلى المعسكرين الواقعي والغرائبي، لا شك في أنها يجب أن تلحق بالمعسكر الأخير: ففي القصة التي يسردها كاربانتييه ـــ والتي تشترك في كثير من النواحي مع قصة حياة الرجل الهاييتي «هنري كريستوف» الذي بنى القلعة الشهيرة ـــ تقع أشياء غريبة كثيرة، لا يمكن تصورها في العالم الذي نعرفه، عن طريق الاختبار المباشر. ولكن ما من شخص قرأ قصة كاربانتييه اللطيفة يسره أن يراها تصنف ببساطة ضمن الأدب الغرائبي. فمقاطعها الغرائبية ليست صريحة أو واضحة

كأجزاء من القصص التي كتبها كتّاب مثل إدجار آلن بو، أو روبرت لويس ستيفنسون في «دكتور جيكل ومستر هايد»، أو جورج لويس بورجيس، الذي تقطع رواياته صلاتها بالواقع بشكل مكشوف.

ففي «مملكة هذا العالم» تبدو الأحداث اللاواقعية غريبة لأنها قريبة من الحياة الواقعية، ومن التاريخ ـــ ذلك أن الكتاب يعكس بصورة قريبة جداً حكايات وأشخاصاً من التاريخ الهاييتي ـــ تنتقل العدوى إلى الأحداث الواقعية.

كيف يمكن حدوث ذلك؟

من الممكن أن السردية في رواية كاربانتييه تتموضع في مستوى لا واقعي مرتبط بالخرافة والأسطورة؛ وفي هذا المستوى يعاني الشخوص والأحداث «الواقعية» تحولاً «لا واقعياً»، حيث يتلاعب بها الإيمان أو المعتقدات التي تضفي على النص اللاواقعي مشروعية موضوعية. فالخرافات تفسر الواقع بلغة المعتقدات الدينية والفلسفية الخاصة؛ وكل الخرافات تمتلك، إلى جانب عنصرها الخيالي والفانتازي، سياقاً تاريخياً موضوعياً. وهذا ما يحدد مكانها في الشعور الجماعي الذي يعمل على فرض نفسه على الواقع (وهو غالباً ما ينجح في ذلك)، بنفس الطريقة التي يُطبَّق بها عالم غرائبي فوق عالم الواقع من أفراد جمعية سرية في قصة بورجيس التي نطالع فيها أسماء مثل «تلون» و«اوكبار» و«اوربيس يتريس».

إن الإنجاز التقني الرائع لـ «مملكة هذا العالم» هو وجهة النظر المتعلقة بمستويات الواقع التي أبدعها كاربانتييه. فالقصة تنفتح غالباً على مستوى خرافي أو أسطوري ـــ يمكن أن يعدّ المستوى الأول للأدب اللاواقعي، أو الأخير من المستوى الواقعي ـــ وهو يُسرد من راوية غير

مشخّص، بالرغم من أنه لا يضع نفسه كلياً على المستوى نفسه، بل يأتي قريباً جداً منه ويحتك به، بحيث أن المسافة التي يحافظ عليها إزاء مادته تبقى ضئيلة لدرجة تجعلنا نعيش داخل أساطير قصته وخرافاتها؛ ونتعرف مع ذلك دون أي التباس، أن ما يسرد لنا ليس واقعاً موضوعياً بل بنية مفككة صنعتها سذاجة مدينة لم تتخل عن السحر، أو الشعوذة، أو الممارسات اللاعقلانية. والمدهش، أن مظهرها الخارجي يوحي بأنها اعتنقت عقلانية المستعمرين الذين استقلت عنهم.

إننا نستطيع أن نمضي إلى الأبد في محاولة تمييز وجهات النظر الأصيلة المبتكرة المتعلقة بمستوى الواقع. ولكني أعتقد أن هذه الأمثلة تكفي لإظهار كيف يمكن أن تكون العلاقة بين السردية والراوية، وكيف يتيح لنا نقاش مستويات الواقع ــ إذا ما كنا نميل إلى التصنيف والتبويب؛ وأنا لست كذلك، وآمل ألا تكون أيضاً ــ أن نتحدث عن الروايات الواقعية والغرائبية، والنفسية والغنائية، والمعنية بالأحداث أو التحليل، والفلسفية والتاريخية، والسوريالية والتجريبية، الخ.. (فوضع أنظمة التصنيف إحدى النقائص التي لا ترتوي).

لا يهمنا أن نعرف الصنف الذي تنتمي إليه الرواية من بين مجموعة من الجداول المتحذلقة التي لا تحصى. وما يهم هو أن نلاحظ أن في كل رواية وجهة نظر مكانية، وأخرى زمانية، وثالثة تتعلق بمستوى الواقع؛ وأن نفهم أن وجهات النظر الثلاث مستقلة ومختلفة بعضها عن بعض؛ ولكنها تتشابك حتى يصعب تمييز حدود كل منها في معظم الأحيان، والتحقق من أن الطريقة التي تتشابك فيها وتنسجم، تعير الرواية اتساقها الباطني وتحدد قوتها على الإقناع.

إن القدرة على الإقناع بـ «الحقيقة» و«الأصالة» و«الأمانة» لا تأتي مطلقاً من تشابه الرواية مع عالم الواقع، الذي نسكنه نحن القرّاء، أو ارتباطها به؛ ولكنها تأتي من الكيان الخاص للرواية، من الكلمات التي تكتب بها، ومن معالجة الكاتب للمكان والزمان ومستوى الواقع.

وإذا كانت كلمات الرواية وبنيتها مؤثرة، وملائمة للقصة التي تنوي الرواية جعلها مقنعة، فذلك يعني أن نصها متوازن بشكل تام؛ أي أن موضوعها، وأسلوبها، ووجهات نظرها منسجمة انسجاماً كلياً، بحيث أن القارئ ينجذب إلى ما يروى له، ويستغرق فيه حتى ينسى كلياً الطريقة التي تمت بها روايتها. إن الانطباع الذي سيتكون عنده يتمثل في أنها ليست مجرد تقنية وشكل، بل إن الحياة نفسها هي التي تحركها بشخوصها، ومناظرها، وأحداثها؛ وأنها ليست إلا الواقع مجسداً، أو الحياة في شكل طباعي.

هذا هو الانتصار الكبير للمهارة التقنية في كتابة الرواية: تحقيق الراوية غير المرئي، والقدرة على تزويد القصة باللون، والدراما، والدقة المرهفة، والجمال، وقوة الإيحاء بصورة مؤثرة، حتى لا يلاحظ أي قارئ وجود قصة، بل يشعر، تحت سحر الصنعة البارعة، أنه لا يقرأ قصة بل يعيشها، لفترة زمنية على الأقل؛ وأن هذه الرواية تحل محل الحياة، فيما يخصه على الأقل.

مع مودتي

العلب الصينية

صديقي العزيز

هناك أداة أخرى يستخدمها الرواة لإضفاء قوة الإقناع على قصصهم، وهي ما يمكن أن نسميه تقنية «العلب الصينية» أو «الأم الكبرى، ماتريوشكا».

كيف تعمل هذه التقنية؟

إن القصة تبنى هنا على غرار تلك الحزازير التقليدية من أجزاء متماثلة متتالية، تتدرج داخل بعضها البعض، وهي تتزايد صغراً حتى لتتضاءل أحياناً إلى ما لا نهاية.

على أنه يجب الانتباه إلى أنه حين تولِّد قصة مركزية، قصة ثانوية أو أكثر، فإن الإجراء لا يمكن أن يكون آلياً، إذا ما أريد له أن يكون ناجحاً (بالرغم من أن ذلك غالباً ما يحدث). فمن أجل الحصول على أثر فعّال، يجب أن يضيف بناءٌ من هذا النوع شيئاً للقصة ــ مثل اللغز، أو الغموض، أو التعقيد ــ يجعله يبدو ضرورياً؛ وليس مجرد تجاور، بل تعايش أو تكافل بين عناصر متباينة.

ولنأخذ مثالاً لذلك «**ألف ليلة وليلة**»، وهي مجموعة القصص العربية الشهيرة التي شكلّت متعة كبيرة في أوروبا لدى اكتشافها وترجمتها إلى الفرنسية والإنجليزية، بالرغم من أن بنية العلب الصينية فيها غالباً ما تكون آلية.

ومن الواضح أن بنية العلب الصينية في رواية حديثة مثل «حياة موجزة» لكاتبها الأورغوالي جوان كارلوس اونيتي، شديدة التاثير نظراً لأن الإرهاف العظيم للقصة، والمفاجآت الذكية التي تقدمها للقرّاء تكاد تتوقف على هذه التقنية.

ولكني ربما أكون قد تقدمت بأسرع مما يجب. ولربما كان من الأفضل البدء بمناقشة هذه التقنية، أو الحيلة السردية، أولاً بشيء من الهدوء. ثم يتم الانتقال إلى فحص تنوعاتها، وتطبيقاتها، وإمكاناتها، ومخاطرها.

أظن أن خير مثال لهذه الطريقة هو العمل الذي ذكرناه للتو، أعني «ألف ليلة وليلة» وهو عمل كلاسيكي في النوع السردي. واسمح لي بأن أذكرك كيف تم ربط القصص بعضها ببعض. فشهرزاد، التي أرادت ألاّ يقطع السلطان الرهيب رأسها، كما فعل بالنساء الأخريات اللواتي امتلكهنّ، راحت تقص عليه قصصاً، عاملةً على أن تقطع القصة التي تقصها كل ليلة بصورة تجعل فضوله ــ لمعرفة ما سيحدث بعد ذلك ــ يدفعه لتمديد حياتها يوماً آخر. وبهذه الطريقة، تدبرت الراوية الشهيرة أمرها لتعيش ألف ليلة وليلة، وتكسب حياتها في النهاية، بعد أن هزمت السلطان الذي أُسقِط في يده بعد أن أدمن حكاياتها.

كيف تمكنت شهرزاد البارعة من أن تسرد السلسلة اللامتناهية من القصص التي كانت حياتها تتوقف عليها بثبات واستمرار؟ كان ذلك باستخدام طريقة «العلب الصينية»: بإدخال قصص في أخرى من خلال انتقالات سردية (في الزمان والمكان، ومستوى الواقع). مثال ذلك: التجار الأربعة الذين يظهرون في قصة الدرويش الأعمى التي روتها شهرزاد للسلطان، وراح أحد التجار يروي للثلاثة الآخرين قصة منبوذ بغداد في تلك القصة؛ إذ

يحضر صياد مغامر ويبدأ في إمتاع مجموعة من المتسوقين في أحد أسواق الإسكندرية ببطولاته البحرية. وعلى غرار العلب الصينية، أو الدمى المتداخلة، تنطوي كل قصة على قصة أخرى على ارتباط بها من الدرجة الأولى، أو الثانية، أو الثالثة. وهكذا تترابط القصص في نظام، ويغتني النظام كله بمجموع أجزائه؛ وكل جزء ــ كل قصة ــ تغتني أيضاً (أو تتأثر على الأقل) بحسب دورها المولِّد أو التابع في علاقتها بالقصص الأخرى.

أنتَ نفسُك، يمكنك التفكير في عدد من الأعمال التي تضم قصصاً داخل قصص، ذلك أن هذه الحيلة ذات تاريخ قديم، ولها شعبيتها. وبالرغم من هذا الذيوع فإنها تبدو طازجة دوماً في يد راوية ماهر. لقد طُبقت العلب الصينية قديماً في «ألف ليلة وليلة» كما قلت، بطريقة آلية إلى حد ما، ولم يُحدِث توليد قصص من قصص أخرى أصداء ذات دِلالة في القصص ــ الأم (دعنا نسمِّها كذلك).

ولكن هذه الأصداء تحدث ــ على سبيل المثال في «دون كيشوت» ــ حين يروي سانشو القصة، ويقاطعه تعليق دون كيشوت من حين لآخر، بشأن الفتاة الريفية «تورالبا» (وهنا نرى علبة صينية تحتوي على تفاعل بين القصة ــ الأم والقصة ــ الابنة). على أن العلبة الصينية الأخرى، مثل الاقتباس من رواية «الفضولي الوقح» الذي يقرؤه الراهب في الخان، بينما يكون دون كيشوت نائماً، لا يُحدث هذا الأثر. وحين نتحدث عن حكاية من هذا القبيل، يفضل استخدام كلمة إلصاق على كلمة علبة صينية. وهذا يصدق على العديد من الحكايات ــ البنات أو الحفيدات في ألف ليلة وليلة، لأن تلك القصص تتمتع بوجود مستقل، ولا تملك تأثيراً موضوعياً أو نفسياً في القصة الأم؛ (تلك القصة التي تتحدث عن مغامرات دون كيشوت وسانشو). ويمكن أن يقال الشيء نفسه، بالطبع، حول علبة صينية كلاسيكية أخرى وهي «قصة قبطان».

الحقيقة، أنه من الممكن كتابة دراسة مطولة عن التنوع والتعدد في قصص العلب الصينية في «**دون كيشوت**»، لأن عبقرية سرفانتس أعطت هذه الحيلة جدوى هائلة. وأول هذه العلب وضوحاً يتمثل في اختراع المخطوط المفترض لـ «سيدي هاميته بننجلي» الذي يقال إن رواية دون كيشوت ليست إلا نسخة طبق الأصل أو معدّلة عنه، (ولا توجد دراسات لمعرفة ما إذا كان ذلك صحيحاً أم لا، وربما كان ذلك مقصوداً). وما يمكن أن يقال هو أن هذا التقليد يتبع حرفياً في جميع روايات الفروسية، وكلها تدعي أنها منبثقة أو مشتقة من مخطوطات غامضة اكتشفت في أماكن غريبة. ولكن حتى ما يتفق عليه في الروايات ليس عبثاً: إن له عواقب إيجابية أحياناً، وسلبية أحياناً أخرى. وإذا أخذ وجود مخطوط «سيدي هاميته بننجلي» مأخذ الجد، فإن بنية «دون كيشوت»، وهي بنية علب صينية أو دمى متدرجة الحجم، تحتوي على أربعة مستويات من القصص المترابطة، على الأقل، وهي:

أ - مخطوط «سيدي هاميته بننجلي» الذي يقدَّم لنا في وضع جزئي ممزق، يمثل العلبة الأولى. أما العلبة التي ترتبط به مباشرة، أو القصة ـ الابنة الأولى له فهي:

ب - قصة دون كيشوت وسانشو، بحسب ما نلاحظ. وهي قصة ـ ابنة تحتوي عدة قصص ـ حفيدات (العلبة الثالثة) بالرغم من كونها من صنف مختلف:

جـ- قصص تسرد بين الشخوص الأصليين، كقصة سانشو عن الراعية تورالبا،

د – وقصص مدمجة **إلصاقاً**، يقرؤها الشخوص. وهذه القصص المكتوبة تقف مستقلة، لا تربطها صلة حميمية بالقصة التي تحتويها، مثل: الفضولي الجريء، أو قصة قبطان.

والآن، وبالرغم من الواقع المتمثل في أن «سيدي هاميته بننجلي» الذي يجري ذكره، والاقتطاف من مخطوطه، من قبل راوية كلي القدرة، لا يظهر في «دون كيشوت» إلا خارج نطاق السردية، فإن علينا العودة إلى الوراء أبعد من ذلك والإشارة إلى أن الاقتباس منه، يَفرض علينا ألا نناقشه على المستوى الأول، أي الواقع المؤسس للرواية أو المولِّد لكل القصص الأخرى.

فإذا كان «سيدي هاميته بننجلي» يتحدث ويعلن عن آرائه بصيغة المتكلم أنا في مخطوطه، فمن الواضح أنه راوية ـــ شخص، مما يعني أنه جزء من قصة لا يمكن حسبانها مولِّدة ذاتياً إلا من باب التعبير البلاغي. وكل القصص التي تروى من وجهة نظر يتطابق فيها مكان السرد مع مكان الراوية تنضوي أيضاً تحت علبة صينية خارج الواقع الروائي، وهي تتمثل بادئ ذي بدء باليد التي تكتب وتخترع راويتها. وحين نصبح على وعي بتلك اليد الأولى (اليد فقط بالطبع، لأننا نعرف أن سرفانتس لم يكن يملك إلا ذراعاً واحداً)، يجب أن نقبل بأن العلب الصينية في «دون كيشوت» هي على أربعة مستويات، موضوع بعضها فوق الآخر.

ولابد من أنك لاحظت أن التحول من أحد هذه المستويات إلى الآخر (من قصة ـــ أم إلى قصة ـــ ابنة) يمثل انتقالاً. وحين أقول (انتقالاً) قد أكون على تناقض مع نفسي؛ فالحقيقة هي أن قصة من نوع العلب الصينية، تكون

نتيجة لعدة انتقالات متزامنة، في العديد من الحالات: انتقالات في المكان، والزمان، ومستوى الواقع).

والآن، لنلق نظرة ــ على سبيل المثال ــ على نظام رائع من العلب الصينية تقوم عليه رواية «حياة موجزة» لجوان كارلوس أونيتي.

إذا نظرنا إلى هذه الرواية الرائعة، والتي يمكن أن يقال عنها إنها أكثر الروايات المكتوبة بالأسبانية إرهافاً وفناً، نجد أنها تتفتح كلياً حول تقنية العلب الصينية، التي يستخدمها اونيتي ببراعة لخلق عالم من المستويات التي يتراتب بعضها فوق بعض برشاقة، وتضيع فيها الحدود بين الواقعي واللاواقعي (بين الحياة من جهة، والأحلام والرغبات من جهة أخرى).

الرواية يسردها راوية ــ شخص، جوان ماريا براوزن، الذي يعيش في بونس ايرس، وتقلقه فكرة أن محبوبته، جرترودس، فقدت أحد ثدييها لإصابته بالسرطان. وهو يتجسس أيضاً على امرأة أخرى اسمها «كويكا» وتراوده تصورات بشأنها؛ ويحاول كتابة مسرحية تعرض على الشاشة حول هذا كله. ذلك يشكل الواقع الأساسي للعلبة الأولى للقصة.

بعد ذلك تنزلق القصة على هيئة وساوس نحو «سانتا ماريا»، وهي بلدة صغيرة على ضفاف «ريودولابلاتا»، حيث يقوم طبيب مشبوه في الأربعينيات من العمر ببيع المورفين إلى إحدى مريضاته. ولكننا سرعان ما نكتشف أن سانتا ماريا، والطبيب دياز جراي، والمريضة المدمنة على المورفين، أشياء مختلقة من مخيلة براوزن، وتمثل مستوى ثانياً من الواقع في القصة؛ وأن دياز جراي هو نوع من أنا ثانية لبراوزن، وأن المريضة المدمنة على المورفين هي جرترودس.

هكذا تتفتح الرواية، منتقلة (في المكان ومستوى الواقع) بين هذين العالمين، أو هذه العلب الصينية، وتؤرجح القارئ ذهاباً وإياباً بين بونس ايرس وسانتا ماريا. وبالرغم من تقنعها بالنثر شبه ـ الواقعي، والتأثير القوي للتقنية، فإن هذه الحركة الرائحة ـ الغادية تمثل سَفَراً بين الواقعي واللاواقعي، أو إن كنت تفضل ذلك، بين العالمين الموضوعي والذاتي (حياة براوزن والقصص التي ينسجها).

إن هذا التركيب من نوع العلب الصينية ليس الوحيد في الرواية. فهناك واحد آخر موازٍ له. ذلك أن «كويكا»، المرأة التي يتجسس براوزن عليها، بغيّ تستقبل زبائنها في الشقة الملاصقة لشقته في بونس ايرس. والقصة التي تتحدث عن كويكا تقع ـ أو هذا ما يظهر في البداية ـ على مستوى موضوعي، شأنها شأن براوزن، بالرغم من أنها تصل إلى القارئ عن طريق شهادة الراوية؛ وهذا الراوية هو براوزن الذي يتخيل الكثير مما تفعله كويكا (فهو يسمعها ولا يراها).

ومن ثم، وفي فترة لاحقة، تمثل واحدة من النقاط الحاسمة في الرواية، وانتقالاً من أكثر انتقالاتها تأثيراً، يكتشف القارئ أن «أرسي» المخدوع، قوّاد كويكا، الذي ينتهي به الأمر إلى قتلها، هو أيضاً في الواقع **أنا أخرى** لبراوزن، تماماً مثل الطبيب دياز جراي؛ وهو شخص مخترع من براوزن (ليس من الواضح إن كان جزئياً أو كلياً). مما يعني وجود شخص ما على مستوى مختلف من مستويات الواقع.

وهكذا فإن هذه العلبة الصينية الثانية تسير بموازاة علبة سانتا ماريا، وتوجد معها، ولكنها لا تماثلها تماماً. فبينما نجد أن علبة سانتا ماريا الفرعية،

خيالية كلياً ــ لأن مكانها وشخوصها لا توجد إلا في مخيلة براوزن ــ نجد أن العلبة الثانية تقع على منتصف الطريق، بين الواقع والمتخيل، بين الموضوعي والذاتي: فقد أضاف براوزن عناصر مخترعة إلى شخص واقعي هو كويكا وإلى محيطه.

إن تمكّن اونيتي من الشكل ــ في الكتابة وتصميم القصة ــ بجعل الرواية تبدو للقارئ بصفتها كلاً منسجماً دونما صدوع داخلية، بالرغم من كونها مركبة، كما لاحظنا، من مستويات متعددة من الواقع. كما أن العلب الصينية في «حياة موجزة» ليست آلية. فبفضلها عرفنا أن الموضوع الحقيقي للرواية ليس قصة براوزن، ولكنه شيء آخر أكثر اتساعاً يتضمن تجارب إنسانية مشتركة: الطريقة التي ينسحب بها الناس إلى التخيل والفانتازيا لإغناء حياتهم؛ والطريقة التي تبنى بها الروايات المخترعة في الذهن على الأحداث الصغيرة للحياة اليومية.

إن الغرائب ليست الحياة، بل حياة أخرى تُستحضر من مواد توفّرها الحياة. وبدون غرائب، تصبح الحياة أكثر شحوباً وجفافاً.

المزيد فيما بعد..

الانتقالات والقفزات النوعية

صديقي العزيز

أنت على حق: فقد سبق لي أن استخدمتُ كلمة **انتقالات** مِرات عديدة، خلال مراسلاتنا التي ناقشنا فيها وجهات النظر الثلاث المشتركة بين جميع الروايات، لأعبر عن بعض التحولات التي تتعرض لها السردية، ولكنني لم أتوقف بشكل خاص لأشرح بعنايةٍ هذه الكلمة ـــ العملية، كما كان عليّ أن أفعل. لذلك سأقوم بشرحها الآن، فهي واحدة من أقدم العمليات التي استخدمها الكتّاب في تأليف رواياتهم.

«**الانتقال**» تغيير في أي من وجهات النظر التي فحصناها. لذلك، قد يكون هناك انتقالات مكانية، أو زمانية، أو انتقالات متعلقة بمستوى الواقع. والروايات، كما يحدث غالباً، ولا سيما في القرن العشرين، تتخذ عدة رواة: هم أحياناً رواة ـــ شخوص في الرواية، كما في رواية فولكنر «على فراش الموت» وأحياناً راوية خارجي كلي القدرة، يضاف إليه راوية ـــ شخص أو أكثر، كما هو الحال في «أوليس» لجيمس جويس. وهكذا، يتغير المنظور المكاني للقصة في كل مرة يتغير فيها الراوية. فمن الواضح أن هناك انتقالاً مكانياً، حين يتحول الضمير النحوي من **هو** إلى **أنا**، ومن **أنا** إلى **هو**.

إن هذه الانتقالات متعددة في بعض الروايات، ولكنها نادرة في بعضها الآخر؛ والنتيجة النهائية وحدها هي التي تحكم على جدواها أو عدم جدواها،

وعلى ما إذا كانت تزيد في قوة الرواية على الإقناع أو تضعفها. وحين تكون الانتقالات المكانية مجدية، فإنها تضفي على القصة رؤية متنوعة، عامة، شاملة (وتعطيها بالتالي الوهم بالاستقلال عن عالم الواقع، تلك السمة التي تطمح إليها جميع العوالم الروائية، كما ذكرنا فيما سبق). أما إذا كانت الانتقالات غير مجدية، فقد تكون النتيجة الإبهام المطلق: ذلك أن القارئ سيرتبك بقفزات المنظور الفجائية والعشوائية.

وحين نتحول من الانتقالات المكانية إلى الانتقالات الزمانية، نرى أن هذه الأخيرة أقل حدوثاً. على أن تحركات الرواية في الزمان هي التي تجعل القصة تتفتح أمامنا في الوقت ذاته، في الماضي أو الحاضر أو المستقبل. وإذا كانت التقنية تطبق بشكل جيد، فإن هذه التحركات تعير القصة وهماً بكلية الزمان، أو بالاكتفاء الزمني. وهناك كتّاب يستحوذ عليهم موضوع الزمان ـــ وقد سبق لنا الحديث عن بعضهم ـــ ولا يتجلى ذلك في موضوع رواياتهم فحسب، ولكن أيضاً في بنائهم أنظمة زمنية غير مألوفة وأحياناً شديدة التعقيد.

لنذكر مثالاً واحداً من آلاف الأمثلة: رواية د. م. توماس، بعنوان «الفندق الأبيض»، التي دار بشأنها جدل كثير في حينها. إن الرواية تتحدث عن قصة مذبحة اليهود المروّعة في أوكرانيا؛ والاعترافات التي تدلي بها البطلة، المغنية «ليزا ردمان» إلى طبيبها النفسي «سيغموند فرويد» هي عمودها الفقري الضئيل. ومن وجهة النظر الزمنية، تنقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام: الماضي، والحاضر، والمستقبل للجريمة التي تقشعر لها النفوس، وتشكل العقدة الحاسمة فيها.

إن وجهة النظر الزمانية تنتقل فيها مرتين: من الماضي إلى الحاضر (المجزرة)، وإلى مستقبل الحدث السردي المركزي. ولكن هذا الانتقال إلى المستقبل ليس زمنياً فحسب: إنه انتقال في مستوى الواقع أيضاً. فالقصة التي بقيت حتى هذه اللحظة على مستوى «واقعي»، تاريخي، موضوعي، تنتقل بعد المذبحة في الفصل الأخير «المعسكر»، إلى واقع غرائبي، مستوى متخيّل كلياً، أثيري، مجال روحي تسكنه كائنات لا تملك وجوداً مادياً، بل هي ظلال وأشباح للضحايا البشرية للمجزرة. وهكذا فإن الانتقال الزماني يصبح قفزة نوعية، تؤدي إلى تغيير طبيعة السرد. وكنتيجة للانتقال تنطلق القصة سريعاً من عالمٍ واقعي إلى آخر شديد الغرائبية.

وهناك شيء مماثل حصل في رواية هرمان هس «ذئب السهوب» حين تظهر للراوية ــ الشخص، الأرواح الخالدة للجدود العظام الذين خلقوا الماضي.

على أن أفضل الفرص التي تتاح للكتّاب لتنظيم موادهم بطريقة معقدة، أصيلة، تتمثل في الانتقالات المتعلقة بمستوى الواقع. وحين أقول ذلك، فإني لا أقصد إنكار دور الانتقالات في المكان أو الزمان، حيث تكون الإمكانات محدودة نسبياً، لأسباب واضحة؛ ولكنني أرغب فقط في إبراز الإمكانية الهائلة نسبياً للانتقالات في مستوى الواقع نظراً لوجود مستويات لا حصر لها هنا. وقد تعلم الكتّاب في جميع العصور استغلال هذا المصدر ذي الاستخدامات المتعددة أيما استغلال.

ولكن قبل أن نجازف في أعماق المجال الغني للانتقالات، أرى من المناسب أن أركز على هذا التمييز. فالانتقالات يتم تعريفها بوجهات النظر التي تحدث فيها ــ المكانية، والزمانية، والمتعلقة بمستوى الواقع ــ هذا من جهة، ومن جهة أخرى، بطابعها الأساسي أو الثانوي.

إن مجرد تغيير زماني أو مكاني ذو دلالة بالطبع، ولكنه لا يغيّر كلياً جوهر قصة ما، سواء أكانت واقعية أو غرائبية. فنوع الانتقال الذي يحدث في رواية مثل «الفندق الأبيض» يغيّر طبيعة القصة، محوّلاً إياها من عالَم موضوعي «واقعي» إلى آخر غرائبي محض. والانتقالات التي تثير هذا التغيير الوجودي العنيف ــ الذي يحوّل كينونة السردية ــ يمكن أن تسمى **قفزات نوعية**، وهذا التعبير مصطلح مستعار من جدل هيجل، الذي يقول بأن التراكم الكمي يقود إلى «قفزة نوعية» (مثل الماء الذي يتحول إلى غاز حين يغلي لفترة ما، أو يتحول إلى جليد حين تنخفض حرارته إلى حد معين). وهكذا فإن السردية تتعرض إلى تحوّل مماثل حين يحدث انتقال جذري في وجهة النظر المتعلقة بمستوى الواقع، مشكلاً قفزة نوعية.

لنلقِ نظرة على بعض الأمثلة اللافتة من مستودع الأدب المعاصر الشديد الغنى. ففي روايتين معاصرتين، على سبيل المثال، ظهرتا خلال سنوات متباعدة، إحداهما برازيلية والأخرى إنجليزية ــ «الشيطان يدفع في الأراضي الخلفية» لـ جواو جيماريس روزا، و«اورلاندو» لـ فرجينيا وولف ــ يقود التغيير المفاجئ في جنس البطل الرئيسي (من رجل إلى امرأة، في كلتا الحالتين) إلى انتقال شكلي في السردية كلها، من مستوى يبدو «واقعياً» حتى تلك اللحظة، إلى آخر خيالي، وحتى غرائبي. وفي كلتا الحالتين، يمثل الانتقال نقطة حاسمة، جيشاناً في جسم السردية، مقطعاً يزداد فيه تركيز الخبرات إلى حد إضفاء سمات على المحيط لم يكن يملكها قبلاً. وهذه النقطة الحاسمة (أو العقدة) لا يوجد لها مثيل في كتاب كافكا «التحول» الذي يشتمل على حادث استثنائي ــ حين يتحول المسكين جريجور سامسا إلى صرصار مخيف ــ يظهر في الجملة الأولى للقصة، واضعاً القصة من البداية في مجال الغرائب.

هذه أمثلة لانتقالات مفاجئة سريعة؛ أحداث مفاجئة، معجزة أو استثنائية، تَحرِف دعائم العالم «الواقعي» وتعطيه بعداً جديداً، بنية سرّية عجيبة لا تتطابق مع القوانين العقلانية والطبيعية، بل مع قوى مظلمة لا يمكن فهمها (كما لا يمكن التحكم بها أحياناً) قوامُها التوسط الإلهي، أو الشعوذة، أو السحر.

ولكن الانتقال في أشهر روايات كافكا، «القلعة» و«المحاكمة»، يمثل عملية بطيئة، معقدة، متشابكة، تأتي نتيجة لتراكم أو تكاثف في بعض أحوال الأشياء. وفي النهاية، ينعتق عالم السردية من العالَم الموضوعي «الواقعي» الذي ادعى تقليده، ويكشف عن نفسه بصفته نوعاً مختلفاً من الواقع، أو جنساً مختلفاً من أجناسه.

فالسيد ك. الغامض، حارس «القلعة» المغفل الاسم، يحاول مرات عديدة الوصول إلى البناء الضخم الذي يلوح له في أعلى المقاطعة، والذي أوكل إليه العمل فيه، مفوضاً بسلطة مطلقة. و العوائق التي يواجهها تكون بسيطة في البداية. وفي قسم كبير من القصة يشعر القارئ بكونه غارقاً في عالم شديد الواقعية، عالم يبدو وكأنه يعكس الجوانب العادية اليومية للواقع المعاش. ولكن حين تتقدم القصة، ويبدو السيد ك. المنكود الحظ، دونما حَوْل ولا طَوْل، مرتبكاً إزاء العوائق، التي نفهم بالتدريج أنها ليست عفوية تحدث نتيجة عطالة إدارية، بل إنها تجليات لآلية سرية مشؤومة تتحكم في أعمال الإنسان، وتحطم الأفراد؛ إزاء كل ذلك، نعي ــ نحن القرّاء ــ ونشعر، إضافة إلى ذلك بالقلق الذي يراودنا بشأن العجز الذي يحيق بالإنسانية في القصة، وبأن مستوى الرواية ليس الواقع الموضوعي

والتاريخي المعروف لدينا، بل هو واقع آخر، رمزي ومجازي (أو بكل بساطة غرائبي) أو نسخة خيالية له. (على أن ذلك لا ينبغي أن يوحي بأن الروايات «الغرائبية» أقل قدرة على تقديم دروس مضيئة حول الوجود الإنساني، وواقعنا الذاتي).

وهكذا فإن الانتقال يتم هنا بين بعدين، أو مستويين للواقع، بصورة أشد بطئاً والتواءً مما هو الحال في «اورلاندو» و«الشيطان يدفع في الأراضي الخلفية».

إن الشيء نفسه يحدث في «المحاكمة» التي يجد السيد ك. نفسه فيها واقعاً في متاهة كابوسية من النظام السياسي والقضائي، الذي كان يبدو لنا في البداية واقعياً؛ وهي تنطوي على تفسير مَرَضي بعض الشيء للعقم والسخف اللذين يقودان إلى البيروقراطية المفرطة في العدالة. بعدئذ، وحين تتكرر الأحداث المريبة وتزداد حدة، نبدأ في التحقق، في لحظة ما، من أن هناك شيئاً أكثر شؤماً ولا إنسانية يقف خلف العقدة الإدارية التي تشلّ البطل وتسحقه تدريجياً: إنه نظام شرير، قد يكون من طبيعة ميتافيزيقية، تتلاشى فيه حرية إرادة المواطن وقدرته على رد الفعل؛ نظام يستغل الأفراد ويسيء استخدامهم مثلما يتحكم صانع الدمى بِدُماه على المسرح؛ أمر يستحيل التمرد ضده، وهو كلي القدرة، لا مرئي، متأصل في ضمير الإنسان.

هذا المستوى للواقع الرمزي، أو الميتافيزيقي، أو الغرائبي، يتضح تدريجاً وبصورة متزايدة في «المحاكمة»، كما هو الحال في «القلعة»، بحيث أنه يستحيل علينا تحديد اللحظة التي يحصل فيها التحول بدقة.

والأمر نفسه يصح في «موبي ديك»؛ أليس كذلك؟

ألا تؤدي المطاردة التي لا تنتهي عبر البحر للحوت الأبيض، الذي يشيع بغيابه جواً من الأسطورة الشريرة، بحيث ينظر إليه وكأنه حيوان خرافي؛ ألا يؤدي ذلك أيضاً إلى انتقال، أو قفزة نوعية تحوّل الرواية التي بدأت واقعية إلى قصة يمكن تصنيفها في نطاق الروايات الخيالية، أو الرمزية، أو المجازية، أو الميتافيزيقية، أو بكل بساطة الغرائبية؟

عند هذه النقطة، من المحتمل أن يكون رأسك ممتلئاً بالانتقالات والقفزات النوعية من رواياتك المفضلة. والحقيقة، أن الكتّاب من جميع العصور استخدموا هذه الوسائل بكثافة، ولا سيما في الروايات الغرائبية. دعنا إذن نعود إلى الوراء ونفكر في انتقالات ما تزال حية في ذاكرتنا؛ انتقالات تذكرنا بالكتب التي استمتعنا بها. أعرف! أنا واثق من أني خزرت ما ببالك: «كومالا»! أليس اسم القرية المكسيكية أول ما يخطر بالبال حين نفكر بالانتقالات؟ والتداعي هنا من أفضل التداعيات، لأن من المستبعد كلياً لأي ممن قرأوا رواية «جوان رولفو» الكلاسيكية التي صدرت عام ١٩٥٥ بعنوان «بدرو بارامو»، أن ينسى صدمة اكتشافه في أعماق الكتاب أن كل أشخاص الرواية أموات، وأن «كومالا» في الرواية ليست جزءاً من «الواقع» ــ أو أنها ليست على الأقل الواقع الذي يسكنه القارئ ــ ولكنها تنتمي إلى واقع أدبي، حيث الأموات لا يختفون بل يتابعون الحياة. وهذا انتقال من أكثر الانتقالات تأثيراً (أي من النوع الجذري، أو من القفزات النوعية) في أدب أمريكا اللاتينية المعاصر. والطريقة التي أنجز بها على قدر كبير من البراعة، حتى أنك إذا عملت على تحديد زمان حدوثه أو مكانه في القصة، سيواجهك مأزق حقيقي، لأنه لم ينشأ في واقعة، أو حَدَث، أو لحظة محددة، ولكنه ينكشف شيئاً فشيئاً، تدريجاً وتلميحاً. وهو يعلن عن تقدمه في إشارات

غامضة وعلامات باهتة لا نكاد نلحظها حين نمر عليها. وحين نراجع أنفسنا، فيما بعد، يتيح لنا خيط المفاتيح، وتراكم الأحداث المريبة والتعارضات، حينئذ أن نرى أن كومالا ليست مدينة أحياء، بل أشباح.

ولكن دعنا نتحرك باتجاه انتقالات أدبية أخرى أقل سوداوية من رواية رولفو. وبهذا الصدد يبدو لي أن أكثر الانتقالات التي تخطر لي، جاذبية، وحيوية، ومتعة، تقع في قصة «رسالة إلى شابة في باريس» لجوليو كورتازار. وفيها يحدث انتقال مذهل في مستوى الواقع حين يعلمنا الراوية ـــ الشخص، كاتب الرسالة، بأنه مصاب بعادة تعيسة تتمثل في تقيؤ سناجيب. إنها قفزة نوعية خطيرة في وسط ما يسمى بعامة، قصة مسلية، بالرغم من إمكان انتهائها كمأساة. ذلك أن الجمل الأخيرة في الرسالة تلمح إلى أن البطل، الذي قهره الجدول المتدفق من السناجيب، يقتل نفسه في نهاية القصة.

هذا إجراء يستخدمه كورتازار غالباً في قصصه ورواياته. إنه يلجأ إليه ليزعزع أشياء في عوالمه المخترعة، منتقلاً من واقع بسيط يومي يحوي عناصر اعتيادية، قابلة للتنبؤ، إلى عالم آخر، لا واقعي، تحدث فيه أشياء غريبة، كأن يتقيأ البشر السناجيب.. وفيه غالباً قسط من العنف.

لعلك قرأت «المينادس»، وهي واحدة أخرى من كبريات قصص كورتازار، التي يتعرض فيها العالم السردي إلى تحوّل بسيكولوجي، وهو تحوّل تدريجي ذو دلالة.

ففيما كان يبدو، في البداية، حفل موسيقي هادئ في مسرح «كورونا»، يثير أداء الموسيقيين حماسة متعاظمة لدى الجمهور، وتتحول هذه الحماسة إلى انفجار عنف وحشي، حيواني، غير مفهوم، يفضي إلى سَحْلٍ جماعي أو عراك حتى الموت. وفي نهاية هذا السَحْل غير المتوقع، نشعر بالإحباط

ونتساءل ما إذا كان ذلك قد حَدَث فعلاً أم أنه مجرد كابوس مروّع، فعل عبثي حَدَث في «عالم آخر»، عالم يحكمه مزيج غير مألوف من الفانتازيا، والرعب الكامن، والغرائز الداكنة للروح البشرية.

إن كورتازار يعرف كيف يستخدم الانتقالات أكثر من أي كاتب آخر، سواء أكانت هذه الانتقالات متدرجة أم مفاجئة؛ وفي الزمان، أو المكان، أم في مستوى الواقع. ففي جغرافية هذا العالم، التي لا يمكن إخطاؤها، يترابط الشعر والخيال في حسه الدقيق بما يسميه السورياليون «الأشياء اليومية التي لا تصدق». فالبساطة الظاهرية، والمحادثة السهلة، التي يتميز بها نثره السلس النظيف، المتحرر كلياً من التصنع، تقنّع حججاً معقدة، وجرأة إبداعية كبيرة.

وبما أننا نتذاكر الانتقالات الأدبية التي تحفظها الذاكرة، لابد لي من ذكر واحدة (هي قمة من قممها) تحدث في «موت بالتقسيط» لـ سيلين. والواقع أني لا أستلطف سيلين شخصياً: فأنا أشعر بنفور إزاء تعصبه ومعاداته للسامية. إلا أنه كتب روايتين عظيمتين، هذا هو عنوان الأولى، أما عنوان الأخرى فهو «سَفرٌ إلى نهاية الليل». ففي «موت بالتقسيط»، هناك حكاية لا تنسى، يجتاز البطل فيها القناة الإنجليزية على مركب مزدحم بالركاب. البحر عالي الموج، وارتجاج المركب الصغير يجعل كل من فيه ــ البحارة والركاب على حد سواء ــ يعاني دوار البحر. وفي ذلك النوع من الأجواء القذرة، المنذرة بالشؤم التي كان سيلين مغرماً بها، يبدأ كل واحد بالتقيؤ. وحتى هذه اللحظة ما نزال في عالَم واقعي طبيعي ــ ربما كان عالماً سوقياً حقيراً إلى درجة لا تصدق ــ ولكن أقدامنا ما تزال مغروسة بصلابة في واقع موضوعي. على أن الإقياء الذي بدأ ينهال على القارئ، وهو يرش عليه كل القذارة والفضلات التي يمكن أن تخرجها كائنات سيلين بحسب كل

التصورات، والتي يصفها سيلين بصورة مؤثرة ومثيرة للأسى؛ كل ذلك يجعل القصة تنفصل عن الواقع وتنقلب إلى شيء كابوسي غامض، حتى لا يبقى في الأخير قبضة من الرجال والنساء الذين يعانون من دوار البحر فحسب، بل كل البشر في الكون الذين يبدون وكأنهم يسعلون ويقذفون بأحشائهم. ونتيجة لهذا الانتقال، تغير القصة مستوى الواقع، وتتحرك نحو مستوى رمزي، خيالي، بل وفانتازي؛ وكل ما في السردية يتأثر بهذا التحول العجيب.

يمكننا الاستمرار في مناقشة الانتقالات إلى ما لا نهاية، ولكن ذلك يجعلنا نكرر أنفسنا، نظراً لأن الأمثلة التي ذكرناها تشرح بشكل مستفيض الطريق التي تعمل بها العملية (مع تنوعاتها المختلفة)، وتأثيراتها في الرواية.

على أنه يجدر بنا التركيز على شيء لا أملّ من تكراره منذ رسالتي الأولى: إن التنقلات بحد ذاتها لا تضمن أو تشير إلى أي شيء؛ وإن نجاحها أو فشلها من حيث قوة الإقناع تتوقف على الطريق التي يلجأ إليها الراوية في استخدام الانتقالات في قصة معينة؛ فالعملية نفسها قد تزيد قوة إقناع الرواية أو تدمرها.

وفي الخلاصة، أود أن أذكرك بنظرية في الأدب الغرائبي اقترحها الكاتب والناقد الفرنسي ــ البلجيكي الكبير «روجيه كايوا»، في مقدمة كتابه «مختارات من الأدب الغرائبي».

إن الأدب الغرائبي الصحيح ــ كما يرى كايوا ــ لا يجري اختراعه عن سابق تصور وتصميم؛ ولا ينتج عن جهد واعٍ لمؤلف ما ينوي كتابة قصة غرائبية. ذلك أن الأدب الغرائبي الحقيقي يتطلب ــ في رأيه ــ الكشف العفوي عن أفعال غير قابلة للتصديق، استثنائية، خرافية، لا يمكن تفسيرها عقلانياً، غير مقصودة، وربما تكون غير ملحوظة من المؤلف ــ إنه أدب

يظهر فيه ما هو غريب من تلقاء ذاته، بصورة عفوية. وبتعبير آخر: إن هذه الروايات لا تسرد قصصاً غرائبية، بل إنها ــ هي نفسها ــ غرائبية.

هذه نظرية مثيرة للجدل، بالتأكيد، ولكنها أصيلة، غنية بالإمكانات، وهي تقدم لنا طريقة جيدة لاختتام هذه الملاحظات بشأن الانتقالات؛ شكلاً من أشكالها ــ إن لم يكن «كايوا» شديد البعد عن السرب ــ وهو الانتقال الذي يتولد من تلقاء نفسه: انتقال قد يتجاوز المؤلف، ويستبد بالنص، ويضعه على طريق لا يمكن لمبدعه أن يتنبأ به على الإطلاق.

مع مودتي

الحَدَث المخفي

صديقي العزيز

يقول ارنست همنغواي في مكان ما، إنه في بداية احترافه الكتابةَ خَطَر له فجأة أن يُسقِط الحَدَث الرئيس في القصة التي يكتبها (وهو انتحار البطل بشنق نفسه). ويشرح أنه اكتشف بهذا القرار تقنية سردية استخدمها كثيراً فيما بعد في قصصه ورواياته. والحقيقة، أننا لا نبالغ إذا قلنا إن أفضل قصص همنغواي ممتلئة بأشكال ذات دلالة من الصمت؛ فالراوية يغيّب بعض المعلومات، عاملاً مع ذلك على إعطاء المعلومات المغفلة وجوداً ملحّاً في مخيلة القارئ، يجعله يملأ الفراغات بفرضياته وحدوسه.

سأسمي هذه التقنية «الحَدَث المخفي»، وأوضح في الحال أنه بالرغم من أن همنغواي أعطى هذه التقنية دفعاً شخصياً واستخدمها على نطاق واسع (وببراعة في العديد من الأحيان) إلا أنه لم يخترعها، ذلك أنها عملية قديمة قدم الرواية نفسها.

ولكن القليل من الكتّاب المحدثين استخدموها، في الواقع، بنفس الجرأة التي استخدمها بها مؤلف «الشيخ والبحر».

هل تذكر «القَتَلة»، تلك القصة المميزة، وربما كانت أشهر قصص همنغواي؟ هناك في داخلها علامة استفهام كبيرة:

لماذا أراد المجرمان اللذان كانا يحملان بنادق وهما يدخلان مطعماً صغيراً واقعاً في وسط مكان مجهول، يسمى «مطعم هنري»؛ لماذا أرادا أن يقتلا «اولي اندرسن» السويدي؟

وحين قام الشاب الغامض «ينك ادامز» بتحذير «اندرسن» من أن هناك زوجاً من القَتَلة يلاحقانه، لماذا رفض هذا الأخير أن يهرب أو يُعلم الشرطة، مذعناً بذلك لقدره؟

لن نعرف ذلك أبداً. وإذا ما أردنا إجابات عن هذين السؤالين الجوهريين، فإن علينا أن نتوصل إليها بأنفسنا استناداً إلى بعض الوقائع التي خصّنا بها الراوية اللاشخصي والكلي القدرة: ونتعرف منها أن اندرسن كان قبل مجيئه للبلدة ملاكماً في شيكاغو، وقام بعمل (سيء، كما قيل) قرر مصيره نهائياً.

إن الحَدَث المخفي، أو السرد بالإسقاط، لا يمكن أن يتم بصورة مجانية أو عشوائية. ومن الضروري أن يكون صمت الراوية ذا معنى، أي أن يكون له أثر محدد في الجزء المعلن من القصة، وأن يتم الشعور به بصفته غياباً، وأن يثير فضول القارئ، وتوقعاته، وتصوراته.

لقد كان همنغواي معلِّماً في هذه التقنية، كما يتجلى في «القَتَلة»، وهي نموذج للاقتصاد في السرد.

إن نصَّها يشبه قمة جبال جليدية، طبقة صغيرة مرئية تُلمَح في ومضة مضيئة فوق كتلة معقدة من التفاصيل التي تقف فوقها، ثم ما تلبث أن تختفي عن نظر القارئ.

أن تسردَ بأن تتعمد الهدوء، من خلال تلميحات تحوّل العمل إلى وعد وتدفع القارئ إلى التدخل في بناء القصة بحدوس وافتراضات: هذه واحدة من أكثر الطرق شيوعاً والتي ينجح فيها الرواة في بث الحياة في قصصهم، وبالتالي في إضفاء قوة الإقناع عليها.

تذكَّر المعلومة المخفية في «الشمس تشرق أيضاً»، وهي أفضل روايات همنغواي، في رأيي، ما هي؟

أجل، إنها القصور الجنسي للراوية «جاك بارنز». ذلك أنه لم يفصح عنه مطلقاً، ولكنه يتضح تدريجاً. وأكاد أقول، إن القارئ يفرضه على الشخص متأثراً بما يقرأ من خلال الصمت بشأنه، والابتعاد الجسدي الغريب في علاقة جاك العفيفة بالحسناء «بريت» والتي يتضح أنه يحبها، وأنها تبادله الحب من دون شك، أو كان باستطاعتها أن تفعل، لولا وجود مانع أو عائق لذلك، على أننا لا نعلم شيئاً صريحاً عنه.

إن العجز الجنسي لجاك بارنز صمت ذو دلالة، غياب يصبح لافتاً للقارئ وهو يلاحظ الطريقة غير الاعتيادية والمتناقضة لعلاقة جاك بارنز بـ «بريت»، ويفاجأ بها حتى يأتي التفسير الوحيد عن طريق التنبه إلى قصوره الجنسي (أو تصوره)، بالرغم من الصمت عنه، أو ربما كان بسبب هذا الصمت نفسه؛ فإن هذه المعلومة المخفية تغمر قصة «الشمس تشرق أيضاً» بضوء خاص جداً.

وهناك أيضاً «غيرة» وهي رواية يجري فيها إغفال عنصر أساسي ــ وهو الشخص الرئيس ــ من القصة، ولكن بطريقة تُسقِط غيابه على الكتاب وتُشعر به في كل لحظة. إن «غيرة» التي لا تملك حبكة فعلياً، تظهر رموزاً أو دلائل لقصة لا نستطيع فهمها تماماً. ونحن مضطرون لإعادة بنائها كما يفعل علماء الآثار حين يبنون قصور بابل من قبضة من الأحجار بقيت مطمورة لقرون مديدة؛ وكما يفعل علماء الحيوان حين يُجمِّعون ديناصورات ما قبل التاريخ، وزواحف مجنَّحة من عظام ترقوة ومشبط يد وغيرها. ويمكننا

القول بثقة إن جميع روايات «روب جرييه» مبنية على أحداث مخفية. ففي «غيرة» تسير عملية الحدث المخفي بنجاح واضح لتوافر شرط هذا النجاح وهو أن يبقى الغياب ماثلاً في وعي القارئ:

مَن هو هذا الكائن غير المرئي؟

هل هو زوج غائر، كما يوحي عنوان الكتاب بصورة غامضة؟ شخص يتملكه شيطان الشك، يتجسس دون هوادة على حركات زوجته، من دون أن يلاحَظ.

إن القارئ ليس متأكداً كل التأكُد من ذلك؛ وهو يستنتجه أو يتصوره، مسَتعيناً بالمفتاح الذي يرد في سرد الراوية عن النظرة المحدِّقة، الغريبة، المشوشة؛ والتدقيق الجنوني لما يصدر عن المرأة من حركات، وإشارات، وجولات، مهما صغرت.

مَن هذا الملاحِظ الدقيق؟

ولماذا يخضع زوجته لهذه المضايقات البصرية؟

إن الرواية ــ وهي تتقدم ــ لا تكشف المعلومة السرية؛ وعلى القارئ أن يزيح السر بنفسه، مستعيناً بالمفاتيح القليلة التي توفرها القصة.

هذه الأحداث الرئيسة المخفية ــ المُسقَطة نهائياً من الرواية، يمكن تسميتها **محذوفة**، تمييزاً لها عن الأحداث التي يجري إخفاؤها بصورة مؤقتة عن القارئ، ويتغير ترتيبها في الرواية في سبيل خلق جو من التوقع و الترقب، كما يجري في الروايات الغامضة التي لا تكشف عن هوية المجرم إلا في نهايتها.

وتلك الأحداث التي يجري إخفاؤها لفترة معينة ــ أو إعادة ترتيبها الزمني ــ يمكن أن تسمى **ذات الترتيب المعكوس أو المقلوب**؛ **والعكس** أو القلب، كما تذكر، وسيلة أدبية يتم بموجبها تغيير موقع الكلمة أو العبارة في السطر لأسباب تتعلق بالجرس الموسيقي أو القافية. مثال ذلك: تأخير اسم كان وتقديم خبرها في البيت الذي يقوله المتنبي في مدح سيف الدولة:

فكـــان أحســـن خَلـــقِ الله كُلهم وكان أحسنَ ما في الأحسنِ الشِيَمُ

وربما كانت أكثر المعلومات المخفية لفتاً للنظر في رواية معاصرة، المعلومة المخفية في رواية «الحَرَم Sanctuary» العنيفة لفولكنر، وهي عقدة القصة التي تتمثل في فض بكارة الحمقاء الصغيرة «تمبل دريك» من «بوب اي»، قاطع الطريق، العنّين، المريض نفسياً، باستخدام عَقب كوز من الذرة الصفراء. فقد أخّر المؤلف هذه المعلومة، وجزأها إلى نتف صغيرة، تتيح للقارئ تجميع هذا المشهد المروع، شيئاً فشيئاً، بالرجوع إلى الوراء. وبسبب من هذا الصمت البغيض، يشيع في «الحَرَم» جو من الوحشية، والقمع الجنسي، والهلع، والتعصب، والبربرية التي جعلت من «جفرسون ــ ممفيس» والمواقع الأخرى للقصة رمزاً دامغاً بصفتها أمكنة للشر ترتبط بدمار الإنسان وسقوطه، بالمعنى التوراتي للكلمة. وحين نواجه أشكال الرعب في الرواية ــ التي لا يمثل اغتصاب «تمبل» إلا واحداً منها؛ ذلك أن هناك أيضاً شنقاً، وسحلاً، وعدداً من جرائم القتل، وطيفاً واسعاً من صور الانحطاط الأخلاقي؛ حين نواجه هذا كله، نفهم أنه لا يحدث نتيجة انتهاك القوانين الإنسانية بل نتيجة انتصار القوى الدنيا، وهزيمة الفضيلة أمام روح الضياع التي عمّت الأرض.

إن «الحَرَم» تموج بالأحداث المخفية. فبالإضافة إلى اغتصاب «تمبل دريك»، هناك أحداث مثل اغتيال «تومي» و«ريد»، أو العجز الجنسي لـِ «بوب اي»؛ أحداث تم الصمت عنها في البداية، ولم يجرِ ملء هذه الفراغات إلا فيما بعد بالعودة إلى الوراء؛ ومن ثم، تنزيل المعلومات المخفية بعكس التسلسل الزمني. وهكذا يبدأ القارئ في فهم ما حدث وإعادة التسلسل الزمني الصحيح للأحداث.

لقد كان فولكنر أستاذاً من الطراز الأول في المعلومات المخفية، لا في هذه القصة فحسب، بل في جميع قصصه.

وفي سبيل إعطاء مثال أخير، أود أن أقفز خمسمائة عام إلى الوراء، لأصل إلى أفضل روايات الفروسية في العصور الوسطى: «تايرانت لوبلان» لجونو مارتوريل، ذلك الكتاب الذي أبقيه بجانب سريري.

في هذا الكتاب يعالج «مارتوريل» المعلومات المخفية ــ المعكوسة أو المحذوفة ــ ببراعة لا تقل عن براعة أفضل الروائيين المحدثين.

دعنا نرى كيف يبني مادته السردية في إحدى حبكات «حفلات الزواج السرية» التي عقدها «تايرانت وكارميزينا» من جهة «وديافيبوس وستيفاني» من جهة أخرى (في سرد يمتد من النصف الأخير للفصل 162 إلى منتصف الفصل 163). وإليك ما حدث:

قادت الفتاتان كارميزينا (الأميرة) وستيفاني الفارسين تايرانت وديافيبوس إلى غرفة في القصر. وهناك، ومن دون أن يشعر الزوجان بأن «بليزير» تتجسس عليهما من خلال ثقب المفتاح، أمضيا الليل وهما يستمتعان بالحب، البريء في حالة «تايرانت وكارميزينا» والأقل براءة

في حالة «ديافيبوس وستيفاني». وعند الغسق انفصل الزوجان. وبعد ساعات عدة، كشفت «بليزير» للفتاتين «كارميزنيا وستيفاني» أنها شهدت على زواجيهما السريين.

هذه الأحداث لم تظهر في الرواية في تسلسلها الزمني الواقعي، ولكن بصورة متقطعة. فقد تم كشف المعلومات المخفية في انتقالات زمانية وقفزات إلى الوراء. وهكذا تغتني القصة أيما اغتناء بالنوادر، وتأتي الحبكة لتقدم لها الأرضية التي تقف عليها، وهي قرار كارميزنيا وستيفاني بإحضار تايرانت وديافيبوس إلى الغرفة؛ وتشرح كيف أن كارميزنيا، التي شكّت في أنه سيكون هناك «حفلات زواج سرية» تظاهرت بالنوم.

لقد بدأ الراوية اللاشخصي والكلي القدرة بالتسلسل الزمني الواقعي، ليسرد كيف دهش تايرانت حين رأى الأميرة الجميلة، وكيف جثا على ركبتيه وقبّل يديها.

وهنا يبدأ الانتقال الزماني الأول، أو الانقطاع الأول في التسلسل الزمني: «تلفَّظَ الزوجان بألفاظ الحب. وحين أحس الفارسان انتهاء الوقت، غادرا القصر إلى مواقعهما».

ثم تقفز القصة إلى المستقبل، تاركة في فجوة أعماق الصمت، سؤالاً ماكراً: «... بين الحب والخوف، من استطاع النوم تلك الليلة؟».

بعد ذلك، ينقل الراوية القارئ إلى صباح اليوم التالي: تنهض «بليزير» وتذهب إلى غرفة الأميرة «كارميزنيا» فتجد «ستيفاني» في مزاج رائق.

ما الذي حَدَث؟ لماذا هذا الاستسلام المغمور بالغبطة؟

إن تلميحات «بليزير»، وأسئلتها، ومزاحها، وسخريتها؛ كل ذلك موجّه للقارئ الذي أثير فضوله وتلهفه.

وأخيراً، وفي نهاية هذه المقدمة الطويلة الذكية، تكشف «بليزير» عن أنها في الليلة السابقة حلمت بأنها رأت ستيفاني تصطحب تايرانت ودياfيبوس إلى الغرفة.

هنا يحدث الانتقال الزماني أو القفزة الزمانية. فهناك عودة إلى الليلة السابقة، ومن خلال حلم «بليزير» المفترض يكتشف القارئ ما حدث في حفلات الزواج السرية، وتنكشف المعلومة المخفية ليتحقق تكامل القصة.

هل هو التكامل الكلي؟ ليس ذلك تماماً؟

لقد كان هناك انتقال مكاني كما رأينا، أو تغيير في وجهة النظر المكانية، إضافة إلى الانتقال الزماني. ذلك أن الصوت الذي يسرد الحفلات السرية لم يعد ينتمي إلى الراوية اللاشخصي الغريب، وإنما أصبح صوت «بليزير»، وهي راوية ـــ شخص، شهادته ليست موضوعية على الإطلاق، بل مثقلة بالذاتية (فتعليقها المازح الصريح لا يقتصر على إضفاء الذاتية على الحكاية، بل إن هناك ما هو أهم، وهو تلطيف الحَدَث الذي كان من الممكن أن يكون عنيفاً وهو اغتصاب ديافيبوس لستيفاني).

هذا الانتقال المزدوج ـــ في الزمان والمكان ـــ يحوّل حكاية «حفلات الزواج السرية»، على هذا النحو، إلى سلسلة من العلب الصينية؛ وبتعبير آخر إلى سردية مستقلة ترويها بليزير، وتندرج في إطار السردية العامة للراوية كلي العلم. (وأود أن أشير داخل معترضة إلى أن «تايرانت لوبلان» غالباً ما يستخدم وسيلة العلب الصينية أو الدُّمى المتداخلة).

فمغامرات تايرانت والحفلات التي تستمر عاماً ويوماً في البلاط الإنجليزي تتكشف للقارئ، لا عن طريق الراوية كلي القدرة، بل من خلال القصة التي يرويها ديافيبوس إلى الكونت فارويك؛

أما احتلال جنوى لرودس، فيعرف عن طريق قصة يرويها فارسان من بلاط فرنسا إلى «تايرانت» و«دوق بريتانيا»؛

وأما مغامرة التاجر «جوبيدي»، فهي تتكشف في قصة يقصها «تايرانت» على الأرملة «ريبوزادا» ليدخل السرور إلى قلبها.

وبهذه الطريقة إذن، وبعد فحص حكاية واحدة في سردية كلاسيكية، فإننا نكتشف أن المصادر والعمليات التي غالباً ما تبدو لنا كما لو كانت اختراعات حديثة نظراً للشكل الاستعراضي الذي يستخدمها به الكتّاب المعاصرون، هي في الواقع جزء من تراثنا الروائي، فقد كان الرواة الكلاسيكيون يستخدمونها بثقة. وما فعله المحدثون في معظم الأحوال هو صقلها، وتهذيبها، والتجريب مع إمكانات جديدة كامنة في الأنظمة السردية التي تتجلى غالباً في أكثر نماذج الرواية المكتوبة قدماً.

وقبل أن أختم هذه الرسالة، أرى أنه يجدر بنا إبداء ملاحظة عامة ــ تتعلق بجميع الروايات ــ حول الميزة الطبيعية لهذا الجنس الأدبي، والتي تشتق منها تقنية العلب الصينية.

إن القسم المكتوب لكل رواية لا يمثل إلا جزءاً من القصة التي يرويها: أما القصة الكاملة، التي تضم جميع العناصر دونما استثناء ــ الأفكار، والحركات، والأشياء، والأبعاد الثقافية، والمواد التاريخية والنفسية والإيديولوجية.. الخ التي تحتوي القصة بأكملها ــ فهي تغطي مساحة أكبر

بكثير مما يغطيه النص بصورة علنية؛ مساحة أكبر مما يستطيع أي من الروائيين، حتى أكثرهم كلاماً، وأغزرهم إنتاجاً، ومهما عمل على الاقتصاد في السرد، أن يغطيه في نصه.

ولتوكيد الطبيعة الجزئية الاضطرارية لكل الخطاب السردي، عمد الروائي الفرنسي «كلود سيمون» إلى السخرية من فكرة الأدب الواقعي القائلة بأن من الممكن إعادة إنتاج الواقع، عن طريق وصف علبة سجائر «جيتان».

لقد سأل «كلود سيمون» نفسه:

ما الصفات التي ينبغي إدراجها في وصف هذه العلبة ليكون هذا الوصف واقعياً؟ من الضروري وصف حجم العلبة، ولونها، ومحتواها، والكتابات المنقوشة عليها، والمادة التي صنعت منها.

فهل يكفي ذلك؟ لا، إذا أردنا وصفاً شاملاً.

ومن أجل عدم إغفال أي معلومة هامة، ينبغي للوصف أن يضم أيضاً تقريراً دقيقاً عن العمليات الصناعية المرتبطة بصنع العلبة والسجائر التي تحتويها؛

– ولم لا؟ وأنظمة التوزيع والتسويق التي تنقلها من المنتج إلى المستهلك. وحين ننتهي من ذلك، هل يكون وصف علبة الـ «جيتان» قد أصبح شاملاً؟

– لا، ولا حتى قريباً من ذلك.

فليس استهلاك السجائر فعلاً منعزلاً: إنه نتيجة تطور عادات وأزياء؛ وهي من دون شك مرتبطة بالتاريخ الاجتماعي، والخرافات، والسياسة، وأسلوب الحياة. وهو من جهة أخرى، ممارسة ــ أو عادة سيئة ــ

تؤثر فيها الدعاية والحياة الاقتصادية أشد التأثير؛ وهي بدورها تؤثر في صحة المدّخن. وحين نتابع خيط هذا البرهان وهو ماضٍ في تطرفه السخيف، لا يصعب علينا أن نصل إلى نتيجة تقول بأن وصف أي شيء، إذا ما سرنا فيه بطريقة شمولية يقود بكل بساطة وإخلاص إلى فرضية خيالية تتمثل في وصف الكون بأسره.

إن الشيء نفسه يمكن أن يقال عن الرواية من دون شك. فإذا لم يستطع روائي ما أن يفرض على نفسه نظرياً بعض الحدود، حين يباشر رواية قصة ما (أي أنه إذا لم يذعن لإخفاء بعض المعلومات)، فإن قصته لن يكون لها بداية أو نهاية، ولكنها ستتصل بكل القصص الممكنة، وتصبح واقعاً خيالياً: الكون اللانهائي الذي تتعايش فيه جميع الروايات وتترابط ترابطاً حميماً.

وإذا ما قبلتَ بالفرضية القائلة بأن الرواية ــ أو بالأحرى الرواية المكتوبة ــ ليست إلا جزءاً من قصة كبرى يجد القاص نفسه فيها مضطراً لأن يسقط الكثير من المعلومات لأنها زائدة لا لزوم لها، أو لأنها تقف في طريق المعلومات التي يود الإعلان عنها؛ فإن علينا حينئذ أن نميز بين المعلومات المغفلة لأنها واضحة أو غير ضرورية، والمعلومات المخفية التي تحدثت عنها في هذه الرسالة.

هذه هي **معلوماتي المخفية**، وهي ليست واضحة ولا عديمة الفائدة بحيث يترتب عليّ إغفالها. بل إنها على العكس من ذلك، تؤدي وظيفة، وتلعب دوراً في المخطط السردي؛ ولذلك فإن إسقاطها أو التغيير في تسلسلها الزمني يمارس تأثيراً في القصة، محدثاً أصداء في الحبكة أو في وجهات النظر.

وأخيراً، أود أن أكرر مقارنة أجريتها ذات يوم في مناقشتي لرواية فولكنر «الحَرَم».

دعنا نقول إن القصة الكاملة لرواية ما (ومن ضمنها كل الوقائع المختارة والمغفُلة) تشبه مكعباً. وحين تحذف المعلومات الزائدة وتلك التي يجري إقصاؤها عن قصد في سبيل إحداث تأثير معيّن، فكل رواية تتخذ شكلاً معيناً. ذاك الشيء، أو ذاك البناء هو تعبير عن أصالة الفنان.

لقد تم تشكيله بمساعدة أدوات كثيرة مختلفة، ولكن ما من شك في أن الحَدَث المخفي (إذا لم تستطع التفكير في تسمية أفضل لهذه الوسيلة) يمثل أثمن الأدوات وأكثرها شيوعاً للتخفيف من المواد حتى يتم الوصول إلى الشكل الجميل المرغوب فيه والقادر على الإقناع.

مع مودتي،

وإلى المرة القادمة

الأواني المستطرقة

صديقي العزيز

في سبيل مناقشة العملية الأخيرة، المتمثلة في «الأواني المستطرقة» (وسأشرح لك ما أعني بهذا المصطلح فيما بعد)، أود أن نذاكر معاً واحدة من أكثر القصص بقاء في الذاكرة من «مدام بوفاري». أقصد بها المهرجان الزراعي في الفصل 8 من القسم الثاني للرواية؛ وهو مشهد ينقسم في الواقع إلى اثنين (أو حتى ثلاثة) من الخطوط القصصية الممزوجة معاً، وكل منها يلقي ظلالاً على الخطوط الأخرى، ويعدٌ لُها بأسلوب ما. وبسبب الطريقة التي بني بها المشهد، نرى أن الأحداث المختلفة، الممتزجة في نظام من الأواني المستطرقة، تتبادل المواد، ويظهر تفاعل فيما بينها مؤدياً بالقصص إلى أن تندمج في كلٍ يجعل منها شيئاً أكثر مما لو كانت مجرد أجزاء قصصية متجاورة.

إن نظام الأواني المستطرقة يعمل حين يكوّن مجموع القصة شيئاً يزيد عن أجزائها، وهذا يصدق على مهرجان فلوبير.

ففي مَشاهِد يجعل الراوية، بعضها يتداخل مع بعض، نرى وصفاً لليوم الذي يعرض فيه المزارعون منتجات مزارعهم وحيواناتهم ويحتفلون بالحصاد، ويلقي المسؤولون خطباً ويمنحون أوسمة. وفي الوقت ذاته وفي القاعة الواقعة في الطابق العلوي لمبنى البلدية، والتي تطل على الاحتفالات، تصغي «ايما بوفاري» إلى «رودولف» وهو يتودد إليها ويعترف لها بحبه بعبارات حارة.

إن إغواء مدام بوفاري من عاشقها النبيل قادر كلياً على أن يقف بمفرده بصفته مشهداً، ولكنه حين ينسج على هذا النحو مع خطاب رئيس البلدية «ليوفان» يُحدِث اشتراكاً بينه وبين الأحداث الصغرى الجارية في المهرجان. كما أن القصة تكتسب بعداً آخر، نسيجاً آخر، حتى أنه يمكن القول إن احتفال الفلاحين يقام تحت النافذة حيث يتبادل الزوج الذي سيرتبط بعهود الغرام: هذه العهود التي تقدَّم في هذا اللقاء، تجعل المهرجان يبدو أقل غرابة وتعاسة مما لو حدث بدون التأثير الملّطف لمصفاة ناعمة من هذا القبيل.

إننا نبحث هنا موضوعاً له تلوّنات غزيرة، موضوعاً لا علاقة له على الإطلاق بفعل بسيط، ولكن بجو دقيق التوازن، وإيحاءات انفعالية ونفسية تنبثق من القصة. وفي هذا السياق بالضبط، يكون نظام الأواني المستطرقة شديد التأثير؛ هذا إذا ما أحسن تناوله.

إن الوصف الكامل للمعرض الزراعي في «مدام بوفاري» مفعم بالسخرية، يركز بقسوة على حماقة الإنسان؛ تلك الفكرة التي كانت تلّح على فلوبير، وتصل إلى ذروتها مع ظهور «كاترين لورو» وهي عجوز صغيرة الحجم حصلت على جائزة مالية، مكافأة لها على عملها الدؤوب في الحقول خلال أربعة وخسين عاماً، وأعلنت أنها ستقدم الجائزة للكاهن طالبة منه أن يتلو صلوات على روحها.

وإذا كان جميع الفلاحين التعساء يبدون في وصف فلوبير غارقين في سلوك رتيب لا إنساني، يجردهم من الحساسية والمخيلة، ويجعلهم وجوهاً بليدة عامية وتقليدية إلى أبعد الحدود، فإن المسؤولين يظهرون أشد سوءاً، وتبدو سماتهم الرئيسة: الثرثرة، والنفاق، والسخف؛ كما تتجلى في خطاب رئيس البلدية «ليوفان» الفارغ، المبتذل.

ولكن هذه اللوحة القاتمة القاسية، يصعب تصديقها (وتوحي بإمكان فشل القصة من حيث قوة الإقناع) إذا حلّلنا المعرض الزراعي بصورة مستقلة، معزولاً عن الإغواء الذي يرتبط به بصورة حميمة.

وفي الحقيقة، إن وحشية السخرية اللاذعة بصدد المهرجان، تخفّ وتتلطف إلى حد بعيد، حين تشتبك كما حدث في الرواية بقصة تعمل كصمام للهروب منها. فالجو الرومانسي، العاطفي، الخفيف، الذي أدخله الإغواء يقيم توازناً في المشهد. كما أن العنصر المشرق لمهرجان الريف، الذي يجري عرضه بسخرية وتهكم، يضفي بالمقابل تأثيراً مخففاً، ويصحح المبالغات العاطفية ــ ولا سيما البلاغية منها ــ تلك التي تتميز بها حكاية إغواء «ايما».

ومن دون وجود عامل «واقعي» قوي جداً، وهو حضور المزارعين وأبقارهم وخنازيرهم في الساحة الواقعة تحت القاعة ــ التي تمور بالكليشيهات الشائعة في اللغة الرومانسية ــ فإن حوار العاشقين ربما كان قد تحوّل إلى كلمات دون رصيد.

فشكراً لنظام الأواني المستطرقة الذي مزج المشهدين، ولَطّف الجدران القاسية التي كان من الممكن أن تعيق قوة الإقناع في كل منهما، ودعم الوحدة السردية بالمزيج الناتج عن هذه العملية، مضفياً على الفصل طابعاً غنياً أصيلاً.

وفي قلب هذه الوحدة التي أوجدتها الأواني المستطرقة عن طريق ربط المعرض الزراعي والإغواء، يمكننا أن نلاحظ توازناً دقيقاً آخر أيضاً ــ وهو طباق يقوم على مستوى بلاغي ــ يقابل ملاحظات رئيس البلدية في الساحة مع الكلمات الرومانسية التي كان عاشق «ايما» يهمسها في أذنها. ذلك أن الراوية يحيك الخطابين معاً (وبنجاح كامل) بجعلهما يتدفقان في نوعين من الكليشيهات ــ السياسية والغرامية ــ ويتناوبان في الظهور،

محدثين بذلك منظوراً ساخراً؛ وبدون ذلك تقل قدرة القصة على الإقناع إلى أدنى الحدود، أو تغيب كلياً. على أننا نستطيع أن نستنتج أن المجموعة الثانية من الأواني المستطرقة متضمنة في المجموعة الأولى، ممثِّلة بصورة مصغرة البنية العامة التي تظلِّل القصة.

ولنحاول الآن تعريف الأواني المستطرقة فنقول: تتمثل الأواني المستطرقة في قصتين (أو أكثر)، تحدثان في أزمنة مختلفة، أو أمكنة مختلفة، أو على مستويات مختلفة للواقع، ولكن الراوية يربط بعضها ببعض، بحيث أن تجاورها أو تداخلها يجعل كلاً منها تعدّل الأخرى، وتعطيها عدداً من السمات المختلفة، كالمعنى، أو البهجة، أو القيمة الرمزية التي كان من غير الممكن أن تمتلكها فيما لو رُويت كل منهما على حدة.

ومن أجل أن يعطي هذا الإجراء نتيجة، لا يكفي مجرد التجاور بالطبع. فالعامل الحاسم هو «الاتصال» بين القصتين المتجاورتين أو المندمجتين في النص من جهة الراوية. وقد يكون الاتصال في الحدود الدنيا، ولكنه إن لم يوجد قطعاً، فمن المستحيل الحديث عن أوانٍ مستطرقة؛ لأن الوحدة التي تنشئها هذه التقنية السردية تجعل القصة المركبة على هذا النحو أكثر من مجموع أجزائها على الدوام.

وربما كانت أكثر حالات الأواني المستطرقة جرأة وإرهافاً، رواية **«النخيل الوحشي»** لفولكنر ــ وهي رواية تتحدث عن قصتين مستقلتين في فصول متناوبة: إحداهما مأساة حب عنيف (وهو حب تعيس غير شرعي)، والأخرى قصة سجين محكوم يصارع بقوة في بداية كارثة طبيعية جارفة، (وهي طوفان اكتسح منطقة واسعة) للعودة إلى السجن؛ وهناك تحكمه السلطات التي لا تعرف ما تفعل به، بعدد أكبر من السنوات لمحاولته الهرب!

والحبكات في هاتين القصتين لا تندمج أبداً، بالرغم من أن هناك، في نقطة ما من قصة العاشقين، ذكر للطوفان والرجل المحكوم. ومع ذلك، فبسبب الشكل المتقارب للبطلين، ولغة الراوية، وجوٍ معين من المغالاة ـ الحب الجارف في إحدى الحالتين، وضراوة العناصر الطبيعية والأمانة الجنونية للسجين التي تجعله يتمسك بكلمته ويعود إلى السجن ـ بسبب كل ذلك، ينشأ نوع من التشابه بين القصتين. مما جعل بورجيس، بدقته وذكائه اللذين لا يخونانه على الإطلاق في نقده الأدبي، يشرح ذلك على أفضل نحو ممكن: «قصتان لا تتقاطعان على الإطلاق، ولكن إحداهما تكمل الأخرى على نحو ما».

كما أن «**جوليو كورتازار**» يجرب مع نوع ممتع من نظام الأواني المستطرقة في رواية «**هوب سكوتش Hop Scotch**» وهي ـ كما تذكر ـ رواية تقع في موقعين متباعدين، باريس (على طرف) وبونس ايرس (على طرف آخر)، ومن الممكن إقامة تسلسل زمني بينهما (فقصة باريس تسبق قصة بونس ايرس زمنياً).

وهناك في بداية الكتاب ملاحظة للمؤلف تقترح إمكان قراءتين مختلفتين للرواية: الأولى (دعنا نقول إنها تقليدية) تبدأ مع الفصل الأول، وتواصل سيرها، والأخرى تقفز من فصل إلى آخر، بحسب التوجيهات التي تعطى في نهاية كل قصة. وإذا ما قرر القارئ هذا الخيار الثاني فإنه سيقرأ نص الرواية كاملاً؛ أما إذا قرر الخيار الأول فإنه سيستبعد ثلث الرواية. وهذا الثلث ـ من الأطراف المتنوعة للفصول الإضافية ـ لا يحتوي حكايات من تأليف كورتازار؛ أو من سرد رواته؛ بل يتكون من نصوص ومقتطفات من مصادر أخرى. وحين تكون المادة لكورتازار فإنها تكون على هيئة نصوص مستقلة دون صلة حميمة مباشرة بقصة «اوليفيرا» ولا «ماجا»

و«روكامادور» والشخوص الآخرين للقصة «الواقعية» (هذا إن لم تكن متنافرة معها إذا ما أردنا استخدام هذه الكلمة لوصف رواية «هوب سكوتش»). إنها مقاطع ملصقة على طريقة الأواني المستطرقة أريد منها إضافة بعدٍ جديد ـــ بُعدٍ يمكننا أن نسميه مستوى خرافياً، أو أدبياً، أو بلاغياً ـــ إلى الرواية. ومن الواضح أن ذلك يهدف إلى إعطاء مقابل للقصص الواقعية فيها.

وقد استخدم كورتازار هذا النظام في وقت سابق في روايته المطبوعة الأولى «الرابحون»، وفيها ينسج مغامرات عابرين على الباخرة التي تقع القصة عليها، مع مونولوجات غريبة لـِ «برسيو»، الشخص الرئيس فيها، وهي مونولوجات مجردة وميتافيزيقية. وتصحبها أحياناً تأملات عويصة مبهمة، أريد منها إضافة بعد خرافي للقصة «الواقعية». (مع أن الحديث عن الواقعية غير مناسب في هذه الحالة أيضاً، كما هو الحال دوماً مع كورتازار).

ولكن كورتازار يستخدم مخطط الأواني المستطرقة في روايات أخرى ببراعة تامة.

إسمح لي أن أذكِّرك بالمعجزة الصغيرة من المهارة الفنية التي تسمى **«في مواجهة الليل»**.

هل تذكرها؟

إن البطل الذي عانى من حادث تصادم دراجة نارية في شوارع مدينة كبيرة عصرية ـــ وهي بونس ايرس، على الأرجح، ـــ يتعرض لعملية جراحية. وفيما كان يظهر في البداية على أنه مجرد كابوس، يتحول في انتقال زمني من سرير المستشفى الذي كان يمضي فيه نقاهته إلى «مكسيكو» ما قبل الاستعمار وهي نهبٌ لمعارك ضارية، كان «الأزتيك» يصطادون فيها

القرابين البشرية ليقدموها إلى آلهتهم. وبدءاً من هذه النقطة، تبنى القصة على نظام من الأواني المستطرقة التي تناوب بين رعاية المستشفى حيث يستعيد البطل صحته، والليل البعيد لما قبل الاستعمار، وفيه يهرب البطل في البداية بصفته «موتيكا بدائياً» مطارداً؛ ثم يقع في أيدي «الأزتيك» الذين يطاردونه ويحملونه إلى الهرم حيث يضحون به مع قرابين آخرين. ويتم الطباق عن طريق انتقالات زمنية مرهفة تقوم بالتقريب بين المستشفى الحالي والغاب ما قبل الاستعماري، على نحو يقع تحت مستوى الشعور، ويجعل كلاً منهما ينقل عدواه إلى الآخر. وحين نصل إلى العقدة الأخيرة ــ التي تتضمن انتقالاً آخر، وهذه المرة على مستوى الواقع ــ يمتزج الزمنان، وتظهر حقيقة البطل المتمثلة في أنه «موتيكا بدائي» تتراءى له، قبل ثوان من قيام الكاهن بتمزيق قلبه لتهدئة الآلهة المتعطشة إلى الدماء، رؤيا خاطفة حول مستقبل المدن، والدراجات النارية، والمستشفيات...

ولكورتازار درّة سردية أخرى **«معبود جزر السيكلاد»** وهي شديدة القرب من القصة السابقة، إلا أنها أكثر تعقيداً من حيث البنية؛ يستخدم فيها كوتازار الأواني المستطرقة بطريقة أكثر أصالة أيضاً.

هنا أيضاً تقع القصة في مستويين زمانيين مختلفين، أحدهما معاصر وأوروبي (جزيرة يونانية في أرخبيل السيكلاد، ومشغل للنحت في ضواحي باريس) والآخر قديم، يعود إلى خمسة آلاف عام على الأقل (وتعود إليه الحضارة البدائية لمنطقة ايجه، المنبثقة عن مجتمع من السحر، والدين، والموسيقا، والقرابين، والطقوس التي حاول علماء الآثار طوال سنين، إعادة بنائها من قطع ــ من الأدوات والتماثيل ــ وصلت إلينا). ولكن الماضي يتسرب في هذه القصة إلى الحاضر بطريقة أكثر مكراً وظهوراً؛ وذلك من

خلال تمثال صغير ايجي وجده الصديقان: النحات «سوموزا» وعالم الآثار «موراند» في وادي «سكوروس». وبعد عامين انتقل التمثال الصغير إلى مشغل سوموزا، وقام هذا بصنع عدة نسخ منه، ليس لأغراض جمالية فحسب، بل لأنه اعتقد، أنه عن طريق هذا العمل، سيكون قادراً على الانتقال نفسياً إلى الزمان والحضارة اللذين أنتجاه.

وفي حاضر القصة، التي يواجه فيها سوموزا وموراند بعضهما بعضاً في مشغل الأول، يلمِّح الراوية إلى أن سوموزا أصيب بالجنون، وأن صحة موراند العقلية على ما يرام.

ولكن فجأة، وفي الخلاصة المذهلة للقصة، وحين ينهي موراند قتل سوموزا، مؤدياً طقوساً سحرية قديمة على جثته، ويستعد للتضحية بزوجته «تيريز»، نكتشف حينئذ أن التمثال الصغير استولى على البطلين الاثنين في الحقيقة، وحولّهما إلى رجلين من الزمان والحضارة اللذين صنعاه، زمان انفجر بعنف مكوِّناً الزمان الحاضر الذي اعتقد أنه دفن الماضي إلى الأبد.

ويلاحظ أن الأواني المستطرقة ليست متناسقة في هذه الحالة، كما رأيناها في «في مواجهة الليل»، التي اعتمدت طباقاً متوازناً. أما هنا، فإن غارات الماضي البعيد تظهر أكثر تشنجاً وسرعة، إلى أن نصل إلى النقطة الحاسمة الرائعة التي نشاهد فيها جثة سوموزا عارية، والفأس غارقة في جبهته، والتمثال الصغير ملطخاً بدمائه؛ كما نرى موراند عارياً أيضاً وهو يصغي إلى موسيقا القيثارة الوحشية، منتظراً تيريز بفأس مرفوعة ــ كل ذلك يجعلنا نتأكد من أن الماضي قد غمر الحاضر كلياً، وأخضعه لبربريته وطقوسه السحرية.

وعن طريق الربط بين زمانين وحضارتين على قدر كبير من الاختلاف في سردية واحدة، ولّدت الأواني المستطرقة لكلا القصتين واقعاً جديداً، يختلف نوعياً عن كل من المكوّنين الاثنين اللذين امتزجا فيه.

وبالرغم من أن ذلك يبدو مستغرباً، أعتقد أننا نستطيع، بهذا التفسير للأواني المستطرقة، اختتام حديثنا عن الأدوات والتقنيات الرئيسة التي يستخدمها الكتّاب لبناء رواياتهم.

قد يكون هناك أدوات وتقنيات أخرى، ولكني، شخصياً، لم أصادفها. وهكذا اكتفيت بما قفز منها إلى ذهني (والحقيقة، أني لم أبحث عنها بمرآة مكبرة، لأني أفضل قراءة الروايات على تشريحها). وهذه التقنيات تبدو لي متعلقة بواحدة أو أخرى من طرائق تأليف القصص التي شكلت موضوع هذه الرسائل،

مع مودتي

تعليق ختامي

صديقي العزيز:

هذه أسطر قليلة على سبيل الوداع، أود منها أن أكرر شيئاً عبَّرتُ عنه مراتٍ عديدة خلال مراسلاتنا التي حفزتني عليها رسائلك المشجعة.

لقد حاولتُ في تلك الرسائل أن أصف بعض الأدوات التي يستخدمها أفضل الروائيين ليُضفوا على رواياتهم السحر الذي يبقي قراءهم تحت أسرهم، وهي التقنية، والشكل، والخطاب، والنص، أو ما تريد أن تطلق عليها من أسماء (متحذلقة يستطيع أي قارئ أن يتعرفها بسهولة)، أسماء تندمج معاً في كل لا يتجزأ.

فحين تعزل الموضوع، أو الأسلوب، أو الترتيب، أو وجهة النظر.. الخ، أو بتعبير آخر، حين تمارس تشريحاً على عمل فني، فهو في أحسن الحالات، نوع من الاغتيال. وما الجثة إلا بديل شاحب مضلل للوحدة الحية التي تتنفس وتفكر؛ بديلٌ يُصارع يَبَسَ الموت، أو البلى.

ما الذي أقصده بذلك؟

إنني لا أقصد بالطبع أن النقد غير ضروري وغير مُجدٍ، فهو يستطيع، على العكس من ذلك، أن يكون دليلاً ثميناً للغاية لمؤلِّفٍ ما وعالمه وطرائقه. وربما كان المقال النقدي أحياناً عملاً إبداعياً بحد ذاته، لا يقلّ عن رواية عظيمة أو قصيدة. وهناك إلى جانب وسادتي، عدة أمثلة:

* دراسات ومقالات حول «جونجورا»، لـ «داماسو الونزو»؛

* إلى المحطة الفنلندية، لـ «ادموند ويلسون»؛

* الطريق إلى «كسانادو»، لـ «جون ليفنستون لووز»؛

* بور ــ رويال، لـ «سانت ــ بوف».

هذه أربعة كتب شديدة الاختلاف في الأعمال النقدية، ولكنها جميعاً متعادلة القيمة، وشديدة الفائدة، وعميقة الأصالة.

في الوقت نفسه، يبدو لي من الأهمية بمكان أن أوضح أن النقد بحد ذاته، حتى حين يكون شديد الصرامة والفهم، لا يقدر على الإلمام كلياً بظاهرة الإبداع وتفسيرها في جميع تفاصيلها؛ فالرواية أو القصيدة الناجحة تحتوي دوماً عنصراً أو بعداً لا يقدر النقد العقلاني أبداً على الإحاطة به. ذلك أن النقد جهد يستند إلى العقل والذكاء، أما الإبداع الأدبي فهو يشتمل على عوامل أخرى، هي في بعض الأحيان أساسية في العمل ــ مثل الحدس، والحساسية، والعَرافة، وحتى الحظ ــ وهذه تتدخل فيه، وتُفلت من أدق شبكات النقد الأدبي.

هذا هو السبب في أن لا أحد يستطيع أن يعلِّم أحداً كيف يبدع. وأكثر ما يمكننا فعله هو أن نتعلم القراءة، والكتابة. أما الباقي، فعلينا أن نتعلمه بأنفسنا: أن نتعثر، ونسقط، وننهض، مرات ومرات.

صديقي العزيز:

ما أحاول قوله، هو أن عليك أن تنسى كل ما قرأته في رسائلي حول بنية الرواية، وأن تجلس وتباشر الكتابة.

مع تمنياتي لك بحظ طيب

ليما، مايو/ أيار، 10 ,1997

المحتوى

الصفحة

المترجمة في سطور

أستاذة في جامعتي دمشق وصنعاء سابقاً.

حاصلة على:

* ليسانس في العلوم التربوية من جامعة بروكسل الحرة ــ بلجيكا.
* ماجستير في الآداب من الجامعة الأمريكية ببيروت.
* دكتوراه دولة في الآداب من جامعة ليون الثانية ــ فرنسا.

من ترجماتها إلى العربية:

* كنغ، إدموند: التربية المقارنة، منطلقات نظرية ودراسات تطبيقية (عن الإنجليزية)، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1987.
* هينستوك، اليزابيت: طريقة مونتسوري للأم والمعلمة في تربية الطفولة المبكرة (عن الإنجليزية)، دمشق، دار الحصاد، 1992.
* برونر، جيروم: ثقافة التربية وعلم النفس الثقافي (عن الإنجليزية)، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1999.
* جيدير، ماتيو: منهجية البحث (عن الفرنسية)، دمشق، وزارة الثقافة، 2006.
* حداد، مالك: الشقاء في خطر (عن الفرنسية)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1979.
* كاتب، ياسين: الجثة المطوقة (عن الفرنسية)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1979.
* كاتب، ياسين: نجمة (عن الفرنسية)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1980.


بالإضافة إلى القصص المعربة عن الإنجليزية والفرنسية للأطفال بالاشتراك مع الشاعر سليمان العيسى.

من ترجماتها إلى الفرنسية:

* العيسى، سليمان: أحكي لكم طفولتي يا صغار، الجزائر، اتحاد الكتاب، 2001.
* العيسى، سليمان: ماذا قالت الغيوم؟ قصائد مختارة، صنعاء، وزارة الثقافة والسياحة، 2004. (الترجمة بالاشتراك مع مبروك مبارك).
* العيسى، سليمان: اليمن في شعري، صنعاء، وزارة الثقافة والسياحة، 2003.
* العيسى، سليمان: أوراق من حياتي، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 2003.
* العيسى، سليمان: كلمات خضر للأطفال، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 2005.
* العيسى، سليمان: قصائد حب، صنعاء، وزارة الثقافة والسياحة، 2006.
* المقالح، عبد العزيز: كتاب صنعاء، عدن، جامعة عدن، 2004.
* المقالح، عبد العزيز: كتاب القرية، صنعاء، وزارة الثقافة والسياحة، 2004.
* الرويشان، خالد: الوردة المتوحشة، صنعاء، وزارة الثقافة والسياحة، 2004.

الطبعة الأولى / ٢٠٠٦

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة


١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م
حلب
عاصمة الثقافة الإسلامية
مطابع وزارة الثقافة
٢٠٠٦
سعر النسخة داخل القطر ٨٠ ل.س في الأقطار العربية مايعادل ١٦٠